

نزوى

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني ■ ويلفرد ثيسيجر
والبحث عن المدينة الماضلة في الربيع الإقالي ■ عبدالرحمن
يدوي، الكم على حساب الإبداع الحقيقي ■ حركة المسافر وطاقة
الخيال ■ الثقافة الأدبية والتكنولوجيا ■ مدخل إلى قصص الرؤيا
في العراق ■ المشهد الشعري المحبوب في ليبيا ■ البتيوية وما بعد
الحدأة إلى أين؟ ■ القدرة الموسيقية وتدريبها ■ سيناريو فيلم
الساعات ■ حواران مع: كارلوس هويتس وعبد اللطيف اللهي.

وإقرأ: شوقي أبي شقرا ■ هاني الراهب ■ أحمد بوزفور
■ إيتالو كاليفيتو ■ خليل النعيمي ■ سركون بولس ■ يوسف القعيد
■ عبدالحق الزروالي ■ أمجد ناصر ■ جعفر حسن ■ محمد القيسي
■ الياس لحود ■ رشا عمران ■ آمال موسى ■ همدان دجاج ■ سيوران .. ←

العدد السابع والثلاثون - يناير ٢٠٠٤ - ذو القعدة ١٤٢٤ هـ



خبريات ذات جودة عالمية من عمان إلى العالم

WORLD CALL

الاتصال الدولي المباشر



بطاقة الهاتف لمنطلق
العملى المدفوعة مسبقاً



بطاقة الإنترنت المدفوعة
مسبقاً



الرقم المجاني

خدمة الرقم
المجاني



بطاقة الهاتف العمومي

Oman net
خدمة عمان للانترنت
تجعلك في تواصل مع العالم



تبدل عمانتل قصارى جهدها لتزويد جميع مناطق هذا الوطن الغالي بأحدث وسائل الاتصالات، وتقديم الحلول لكافة المشتركين لتلبية احتياجاتهم، جنباً إلى جنب مع عمانتل. في أي زمان يشجؤون فيه التوجه وإلى أي مكان يرغبون في الوصول إليه.

الشركة العمانية للاتصالات

www.omantel.net.om



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمرى

المحرر

يحيى الناعبي

العدد السابع والثلاثون

يناير ٢٠٠٤م - ذو القعدة ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠٦٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسماء : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ درهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ٥ ريالاً - الكويت ٥ ريالاً - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ٥ ريالاً - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهاً - تونس ديناراً - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ٥ ريالاً - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهاً - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عُمانية (ترجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة
التوزيع لمجلة «نزي» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان ص.ب: ٣٠٠٢
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .

لا جديد تحت شمس الصحراء.. الغبار الأرضي وذاك القادم من كواكب أخرى (يوميات عادية)

كم تخيلت وادي (سرو) الذي كان خصيباً وغنياً بالمياه التي لا ينضب معينها على مدار العام: أن مياه هذا الوادي وقد غارت واختفت، كم تخيلت أنها في هجرة مؤقتة بين حقول وتضاريس الأعماق.. لتستأنف رحلتها عبر أزمنة قادمة. وتخلق دورة خصب ونماء جديدة.
ثمة عشب يراه الساحر في حُلُبَات اليباس

بحيرة فيكتوريا، هي أكبر بحيرة في إفريقيا.
في هذه البحيرة المترامية، ثمة فصل من الذباب يسمى ذباب أيارأو الذباب الشبح. تجتذبه أضواء القمر، فيفقس ببوضه ويتناسل في ظلال هذه الطلعة القمرية، ثم يموت على الفور.
البشرية لا تختلف عن هذا الذباب من حيث التفكيس والتناسل. لكنها تفتقد جمال ذلك المناخ، الذي يحتضن الولادة والموت.

لا تختلف إذا لم تكن هناك قيم روحية وجمالية تنقذ ما تبقى من ماء الوجه المهذب بالنضوب والجفاف.

يروي عن الإمام غسان بن عبدالله، الذي سحق قراصنة الهند، وقد كانوا يستولون عنوةً وغصباً على السفن في المياه العُمانيّة والخليج، أنه مرّ ذات يوم على وادي زرع وميامٍ جارية، فلاحظ انتشار الطحالب الكثيف في أرجائه،

في أي يوم نحن الآن؟ الأربعاء، الخميس، الأحد؟ في أي ساعة وزمن وتاريخ؟ لا أكاد أتبيّن علامات الأزمنة. الغبار يلبّ المشهد بكامله. الغبار الأرضي وذاك القادم من كواكبٍ أخرى. الزمن يسيل سيلان الدماء الغزيرة في الطرقات والشوارع. في الأزقة والأودية، على الأرض العريية والعالم. الزمن المتدفق، والمتجمد كصخور خرافية جاثمة على صدر الكائن وهو يفتنق بأنينه اليأس تحت بطشها المطلق.

في أي يوم نحن الآن. في أي ساعة وتاريخ؟

الأحد: صباحاً أحلق ذنبي. الشفرة السليسة تصطدم بنتوء وتسيل قطرات من الدم، تلون الماء في المغسلة. أفكر في الدم، في تاريخ الدم والدموع، تاريخ العار البشري والألام. كما فكر (بورخيس) في تاريخ الليل والعتمة.

أمر على بستان نخيل، وقد دمره الجفاف وتهاوت غدرانُه ومال وانحنى، بعد استطرالة تكاد تلامس زرقة السماء، وطلعة شموخ حاملة. نحن الذين ولدنا بين النخيل والجبال نحس بالأماها وتصدها أكثر من غيرنا.
ألمت بي نوبة بكاء صامتة من غير دموع، مثل جرح ينزف من أعماق نبع يلتهمه الجفاف.

يعكّر صفو المياه.

توقف متأملاً، بينما النسيم العذب القادم من قمم الجبل الأخضر، يداعب أهداب عمامته ووجهه الوضيئ.. فكر الإمام أن هذا الشبق الطلحي، علامة على اختلال ميزان العدالة في البلاد... وأخذ في بحث المصادر والأسباب، ووصل ما انقطع في شأن البشر الموكّل أمرهم لقيادته، حتى وضع يده الرحيمة على ما بدأت الرمة تغترسه والخراب.

الإثنى: بعد العمل لم يكن الطقس شديد الحرارة، ذهبنا إلى تلك السفوح الجبلية التي تشرف على البحر. رأيت أحد حراس الشاطئ يوغل بين الأكمام، فسألته ماذا يعمل هناك بعيداً عن الشاطئ؟ قال ببراءة: ثمة يمامة بنتٌ عشا أفقست فيه بيوضها، وينوي أخذها.

أشرت إليه بأن لا يفعل، وهو شاب من نخل، فامتنع ومضى إلى الساحل بعيداً عن سفح أعشاش اليمام. مشيت فوق التلال والهضاب التي لم تكن وعرة، رأيتُ فرخ يمام يتدرب على الطيران، مسكته بيدي. قاوم قليلاً، فرفّخ بجناحيه ورجليه. مشيت به، وأمام أكمة أطلقته، وإذا بأمه تحوم حوله في بهجة وبهاء يئمان عن فرح لقاء بعد فقدٍ مؤلّت، ربما ظنّت انه طويلاً وأبدياً.

مشيت أكثر، شاهدت أسراب الصفاريد (الدراج) من أعمار مختلفة كأنما لم أصادفها من قبل بهذه الكثافة؛ فعرفتُ أنه موسم التفقيس لهذه الطيور الغراء.. ولم أصادف نورساً واحداً على امتداد الفضاء البحريّ الفسيح.

الثلاثاء: أخرج من البيت الساعة التاسعة. كسل وتراخ في العضلات، قرف من كل شيء، ورغبة مبهمة في السفر الذي فقد دهشته وسحره في الواقع وربما بقيّ جميلاً ومدهشاً في الخيال والوهم الطفوليين للشعر والمغامرة. السفر في كتاب أحببته أو في شاطئ بحر وامرأة، أو حتى في كهوف الجبال: عُمان بلد الكهوف الأزلية والجغرافيا الأكثر إدهاشاً في العالم - ربما أكثر سحراً وتحفيزاً لطاقة

الخيال، من رحلة إلى بلاد بعيدة.

السفر في هذا المنحى مثله مثل بقية الأشياء والتفاصيل التي تعج بها حياة البشر، من غير بريق ولا ملمح إشعاع روحي كما كانت. شيخوخة المرأة المسنة التي لا تجلب إلا الضجر والجفاف من معاشرتها وتصايبها، هي شيخوخة الأشياء والكون المترامي الذي يوغل في حشد أسباب حثفه وتلاشيهِ كما في قصص الطوفان والفرق والاختفاء، لكن هذه المرة بما صنّعه أيادي البشر وليس الطبيعة التي ترسل إشارات غضبها بين الفينة والأخرى...

أخرج من البيت من غير أن أحلق نقني. رشّة ماء على الوجه بعد سواك الأسنان المتعبّة اللثة. عصافير غبراء تطير حول يصيص ماء أمام مدخل العمارة. وكلاب جيراني الإنجليز، تنبح كالعادة بوتيرة تحرك هذا الفراغ الذي تتجدد في برائته الأزمنة. ألمح امرأة على جانب من القيع، تمشي وحدها وعلى رأسها مظلة تحميها من شمس أكتوير. مصطفى بانتظارني في السيارة. رجلاي تؤلماني من باطن القدم، حيث مشيت مساء الأمس مسافة قصيرة، حافياً على ذلك السفح. كنوع من هوس استعادة لحظة من الطفولة، حيث كنا نمشي حفاة مسافة أميال بين الجبال والشعاب من غير كلال وبنشوة عارمة.

الثلاثاء: أفكر في الغد حيث تبدأ عطلة الأسبوع عليّ أن أقابل الدكتور علي الهنائي في مستشفى الجامعة. بعدما أفكر أن أزور اخوتي في منطقة (الحيل) منذ فترة طويلة لم أرمهم عدا أحمد الرحيبي قبل عودته إلى موسكو، وأتفدى معهم الأكلة العُمانية الأثيرة، الرزّ مع السمك الطازج الذي تعج به البحار العمانية البالغة الاتساع، قبل أن تبديد سفن التكنولوجيا المتطورة.

أفضل زيارة الأخوة في (الحيل) رغم إصرار بعضهم على الذهاب إلى القرية (سرور). التي صارت رغم مكانتها العميقة في قلبي، تصيبني بالكآبة بعد وفاة الوالدة رحمها الله، وأحسّ بمزيد من الضيق والاختناق.. وكثيراً ما فكرتُ أن أكيف مشاعري مع هذا الغياب الحتمي. وألتصق بين

الفترة والأخرى يرحم الأرض التي ما تفتى تسكن الباطن والأعماق طوال رحلة هذه الحياة وربما بعدها في الرحلة الأخرى الذي ستكون أكثر إدهاشاً ومغامرة.

* * *

ليلة الأربعاء: أنام بعد الواحدة. أصحو في الخامسة بجسر مرهق، أحاول النوم ثانية علي أصل إلى توازن ما. أدركت جهاز الموسيقى الكلاسيكية ربما سيساعدني على تحقيق هذه المهمة الصعبة. بعد تداعيات كادت تؤدي بهذه الرغبة، نجحت في أخذ غفوة. حلمت خلالها بحلم يقترب من النشوة، أحسست بطعمه البهيج لحظة الصحو وبقائي أثقل في الفراش بنوع من الكسل والمتعة... حلمت أنني نائم قرب بحيرة، قريباً مباشرة بحيث أن فراشي يلامس مياهها الزرقاء، وخلفها على مسافة قصيرة من أرض خضراء، أسمع تلاطم أمواج البحر الذي كان في حالة مد. ويمكن من مكان فراشي على البحيرة أن أرى البحر في هياجه وتدفق أمواجه بينما الموسيقى تتصاعد كجزء من هذا المشهد الجمالي البازخ.

* * *

أمر على المكتب أرى وأقرأ ما يمكن خلال هذه الساعة، بعد التحية على يحيى الناعبي وهو مسرماً أمام جهاز الكمبيوتر يستخرج الرسائل والمواد، أمضي إلى مستشفى الجامعة؛ فحص دوري روتيني. لا شيء طارئ على الصعيد الصحي، إلا ما طراً واستوطن.

اليوم تبدأ عطلة الأسبوع أفكر في تغيير النمط اليومي للحياة الذي أخذ يجرفني بشكل آلي. وغالباً لا أنجح في ذلك إلا حين يأتي أصدقاء من خارج البلاد.

* * *

الخميس: الذكريات تلطف جفاف الحياة وتفتح أفقا يكسر محدودية المعيش. وإن تركت غصة ودوراً لأحقي. في هذه الليلة جمعتني سهرة بأصدقاء، كنا معاً في القاهرة منذ ما يربو على الربع قرن. وكانما بالأمس، كيف تمر الأيام بمثل

هذا المكر والخداع الساحقين؟ الكلام الروتيني والحنين إلى أيام الصبا والدراسة.. قلت لـ(أبي سعيد) أتذكر أنك مكتشف القوانين الخاصة للطبقة العاملة الخليجية. وفي اكتشافك هذا أنت تنافس (ماركس) في اكتشافه لآليات وسمات الطبقة العاملة الأوروبية، التي صارت تطبق عشوائياً، مقتلعة من جذورها وسياقها، على بيئات وشعوب مختلفة جذرياً، هذا إذا كانت هناك طبقة عاملة أصلاً، وأنت الذي انتبعت إلى هذا التخصص والتمييز الطريفيين.

القصة بدأت هكذا، كان زميل لنا يريد أن يسكن شقة كانت مقراً مهجوراً للطلبة في شارع الجمهورية في القاهرة. وبما أن الشقة بحاجة إلى إصلاح وصباغة مع غياب الامكانيات، تطوع نفر منا لذلك. وبينما صباغة الحيطان في أولها كان هناك (استيلا) باردة. عين على الجدار والصباغة وعين على تلك المياه المعلقة التي لم يستطع البعض مقاومة إغرائها وندائتها، فنزل للشرب والكلام حول تغيير العالم. وحين أخذوا راحتهم وثقل الرأس، ناموا نوماً عميقاً مريحاً حتى علا شخيرهم.

في هذا الجو والسياق علّق (أبو سعيد) وهذا اللقب اكتسبه لاحقاً حيث أن سعيد ما زال في تخوم الغيب، علّق بأن هذا السلوك هو النموذج المثالي لسلوك الطبقة العاملة الخليجية.

* * *

الأحد: صباح مليء بنباح الكلاب المجاورة الذي يحاول تمزيق الفراغ الذي لا يقهر. هل ثمة من يستطيع تمزيقه أم هو على الأغلب من يفترس الجميع؟

كلاب جيراني هذه، أنا من أتخيلها تنبح الفراغ، لكنها في الحقيقة تنبحني. وهي مهما عشت بجوارها من سنين لا يمكن أن تألفك، تظل مستفزّة دائماً بنباحها الذي يعلو ويضطرم مع كل إطلالة ومرور في الطريق الذي يفصلك عنها سياج متين.

أنظر إلى الشارع، لا أحد، عدا بضعة سيارات تعبر بهدوء. كل شيء ملغى بسكون الموتى، كأنما الثبات الممتد منذ عصور يستقر في المكان.

أمضي إلى المكتب وأنا أفكر في البحر.

عام ١٩٩٠، دفعت بي صروف الأيام إلى (لاهاي) كان شتاء والموتيلات على البحر تكون خاوية حيث يشهد البرد والعواصف، عواصف بحر الشمال برعدها وبروقها التي لا تهدأ، بحيث أن الشخص الجديد على المكان لابد أن يكتسحه الذعر تحت وطأة ذلك القصف الليلي المضي طوال الليل.. هكذا سكنت أحد الموتيلات مع عجز مدمنة وحيدة، إلا من كلبها الضخم المغيث الذي سيصبح أليفاً ومؤناً مع الأيام.

كنتُ بالغ النشوة في هذا المناخ الغرائبي العاصف، اكتب باستمرار، لا علاقات اجتماعية تسمُ البدن والروح، لا مكالمات إلا ما ندر، وغالباً في عطلة الأسبوع. في تلك الفترة كان العراق قد اكتسح الكويت ونذر الحرب الوشيكة تلف العالم بسحبها الإعلامية الصاخبة. ذات صباح، نازلاً من غرفتي نحو باب الخروج، حين قاطعتني صاحبة النزل، قائلة ثمة أخبار سيئة. دخلت الصالة حيث التلفزيون. كان الكلب أمام المدفأة يحك جسده على أرضية الصالة المكسوة بالخشب وسجادات رثة. رأيت صدام حسين ويوش الأب- حيث لم تكن نعرف له إبناً في ذلك الوقت وسيخوض حروبه المفطرة على دول وشعوب محطمة سلفاً - متواجهين كأنما في حُكبة ملاكمة.. لقد بدأت حرب الخليج الثانية.

ذات ليلة كنتُ راجعاً إلى الموتيل. كان ليلاً شديداً العواصف حالكة جداً اضطراري إلى أخذ تاكسي من محطة (التروماي) إلى مكان الإقامة. نزلتُ على الباب مباشرة كي لا تحملني الرياح كريشة في برائن المحيط الغاضب الذي تصل أطراف أمواجه وزيدته إلى الشارع رغم الأسوار والتحصينات الكاسرة للأمواج. فتحت الباب بسرعة متجهاً نحو غرفتي حين أرى كل ملابسي وحاجياتي مرمية أمام باب الغرفة. فجأة انفجرت المرأة الكحولية الكهله: بأن عليك أن ترحل هذه اللحظة والا سأستدعي الشرطة.. اعطني مفاتيحي وارجل.. حاولتُ التفاهم، لكن لا مجال لمناقشتها.. كانت غاضبة لأسباب بدت لي غامضة في تلك اللحظة.. كلبها الضخم يسترسل في النباح كأنما يتضامن معها.

أذهب إلى البحر كمعادة كل يوم. كان هادئاً والموجودون من السباح على أصابع اليد في هذا الشاطئ الممتد بين الجبل والبحر.

البحر هادئ يمكن السباحة بعد التجوال.

(قنديل البحر Jellyfish) المزعج الذي امتد على مساحة العام حارماً إيانا من السباحة، انحسر إلى حد كبير. والشمس الحارقة تميل إلى الإنكسار والمغيث. إنها لحظة البحر المثالية.. بعدها ستتبدد ثقل هذا الليل القادم.

اللائنين: ليلة مؤرقة أكثر من العادة. البارحة مر علي صديق يشكو أيضاً من الأرق ويقضي ليله في مشاهدة التلفزيون لينام بعد أن تكل عيناه وجسده في الصباح. أنا لا أستطيع مشاهدة التلفزيون أكثر من ساعة، أو متابعة فيلم على الأكثر. أحاول تبديد الأرق الموحش وما يتبعه من هواجس صيدامية، بالقراءة، أقرأ حتى تختلط الأسطر أمام ناظري (كيف لا يختلط مداد الكتب بالليل؟).

يبدو أن الأرق من السمات العضوية للمكان والعالم. ثمة صديقة تحدثني عن ولدها البالغ من العمر الثانية عشرة ويعاني من عدم القدرة على النوم، وهي كذلك بالطبع (أرق بالوراثة) وتستخدم المهدئات على نحو يومي ضمن وصفة طبية.

أصحو شبه محطم. مرارة الفم وثقل الخطوات، أتجه إلى المطبخ، اشرب نصف لتر من الماء، أفناء الشرب، أحاول أن أتذكر، هل أخذت حبة (Coser) لضغط الدم التي اعتدت على أخذها كل صباح؟ دائماً ذلك النسيان الذي يجعلني هي أو غيرها، أبتلعها مرتين أو لا أتناولها على الإطلاق. أليس نازلاً للسلام. قطع هزيلة تقبع في زاوية السلم تحدق بعيون ذابلة لكنها مخيفة.

أفكر بالسفر إلى هولندا، من غير حماس، ضمن دعوة أدبية، وأعلل نفسي ببعض التخيير، كالنوم على نحو أفضل. والذهاب إلى (لاهاي) لقضاء بعض الأوقات، في (موتيل) على حافة بحر الشمال الهائج باستمرار، أصغي إلى صفير الرياح المقلب وأرواح القراصنة الغابرين.

عليّ أن أتدبر أمري في هذا الليل المحتقن بالكارفة وأبحث عن مكان آخر..

بعد أشهر أعطتني بلدية (لاهاي) أو (دنهاغ Den Haag) حسب النطق الهولندي، لكن الأول الفرنسي هو الغالب ربما على اسم المحكمة الدولية الشهيرة - منزلاً بإيجار رمزي في قلب غابة محاطة بالبحيرات يشبه منزل الأحلام في القصص الرومانسية.

الثلاثاء: سافرتُ إلى هولندا، لحضور مهرجان ثقافي هولندي عربي بأستردام بعام كل عام. وصلتُ على مقربة من الفجر بمطار (اشبيبول) أوقفني الشرطة ثلاث ساعات بحجة أن الفيزة التي أحملها (شنجن) كانت من السفارة الفرنسية وليس الهولندية.. أثناء الانتظار استحضرت ذلك الفجر القاهري الطالع من جبل المقطم ومقابر الأحياء، مطلع السبعينيات، حين أجبرت على الرجوع من مطار القاهرة. وكنتُ ذاهباً إلى اليونان ضمن رحلة طلابية نظمها في الغالب طلبة خليجيون، تحت مبرر كاذب لضياح جواز السفر الذي سلمته مع الطلبة، إلى مسؤولي تلك الرحلة وأخفوه، مدعين أن شركة الطيران هي المسؤولة عن فقدانه. يومها في ذلك الفجر القاسي، في ذلك العمر المبكر، عرفتُ أن ما يربطني بخليجية الخليجيين المنتمية عن غير حق يقيناً، شيء بالغ الوهن والانكسار. وشعرتُ أن ما يربطني بكتلة الجماعة المتوهمة سيكون على النمط نفسه - دخلت من بوابة المطار الهولندي لأجد أن من ينتظرنني ما زال موجوداً، محمد الفنان التشكيلي المغربي المهاجر، وأحد الناشطين في مؤسسة الهجرة التي تقيم هذه اللقاءات بالتعاون مع المؤسسات الثقافية الهولندية. كان الطقس رائعاً يكفي جاكيت.

لم تبدأ الرعد والصواعق والأمطار بعد. آثار موجة الحرارة بمقاييسهم، التي شملت أوروبا هذا العام ما زالت ماثلة. وصلتُ إلى الفندق نفسه الذي نزلته منذ عشر سنين مع أدونيس وسعدي يوسف وفينوس خوري غاتا وعبدالمعزم رمضان وجميل حتمل، وآخرين فندق (OWI) اليوم.

ويمكنك وأنت تتطلع إلى رسوم وأشكال اليوم المختلفة على حيطان الفندق التي ترمز إلى النماء والخصب عكس بومة الخرائب عندنا، يمكنك أن تتذكر غادة السمان ولعلها بالبوقة على المنوال نفسه، في كتبها وصورها.

وضعت حقيبتي في الغرفة ونزلت أتجول في (السنتروم) أمشي هكذا كأنما تعرف رجلاي الطرقات. المحلات على وشك أن تفتح أبوابها للزبائن. بعد قليل ستمتلئ بالصخب الذي يجرف الأماكن والساحات.. تنزهتُ عبر القنوات المائية (الخراخت) التي تتميز بها هذه المدينة والمدن الهولندية المفعمة بالمياه والخضرة والزهور حتى الانفجار. قفلتُ عائداً إلى الفندق لأنام بعد تلك الرحلة الطويلة من عُمان ذات المرتفعات والأجبال الشوامخ «إلى الأراضي المنخفضة»: قرأتُ خلالها كتاباً (لأندريه جيد) يحتوي على بعض آرائه حول الأدب والأدباء من أهل عصره، وعن إقامته في الجزائر، حيث الرمل والنخيل الذي يغنيه تأمله عن قراءة الفلسفة. وعن (أوسكار وايلد) الذي التقاه في الجزائر؛ ورجع إلى إنجلترا المحافظة آنذاك ليحاكم في محكمة العدل الإلهية كما تدعى. أطرف الأشياء وأكثرها فاجعية في محاكمته: سؤال القاضي له وسط مهابة تلك المحكمة التي تشبه محاكم القرون الوسطى، نيته (القاضي) في إرساله إلى الجحيم، حين ردّ (وايلد) أنه لا يخشى الجحيم لأنه لم يغادرها أصلاً. وعدّل القاضي في أن يرسله إلى الجنة هذه المرة.. لكن ليس ثمة جنة بمقدورك أن ترسلني إليها أيها القاضي لأنني لا أستطيع تخيلها، أجاب (وايلد).

ومن غرابة آراء جيد، قراءته لمسرحية (شكسبير) هاملت. التي لم ير فيها شيئاً ذا قيمة وهي تندرج في ما يمكن تسميته بالميلودراما الرخيصة؛ هذه الحيوية للفكر هذه القراءات المتناقضة، المتصادمة أيما تصادم، لأعمال كبار الكتاب والفلاسفة في التاريخ. (نيتشه) مثلاً الأكثر سطوعاً في هذا المنحى، منهم من صنّفه مسيحياً متشدداً (ياسيرز) رغم إعلانه المادي عن موت الميتافيزيقيا؛ ومن اعتبره مغالياً في الإلحاد ومتطرفاً في الهدم. آخرون مثل (جيد) وصفوه بالمتفائل والبناء، وليس

متشائماً شديد القنامة.

جروح السجن، لاشك غائرة وعميقة.. وهكذا أيضاً حال الفرد
الحر داخل السجن وخارجيه في إطار الدكتاتوريات المتعاقبة
عبر التاريخ البشري بصورة عامة.

وكانت هناك في الندوة ميسون صقر، التي بالكاد تستطيع
السير الطبيعي نتيجة كسر في الركبة أفقدها المشي شهوراً
وهي ليست المرة الأولى. أقول لها مازحاً: (ما تشوفي قدامك
جيداً يا ميسون) فهي ربما رغم ما يترأى من طمأنينة
ويذخ خارجيين، ثمة زوغان يلف حياتها، مسرمة تضي،
مما يؤدي إلى الوقوع والارتطام المستمرين. ثمة ندوب
عصية على الإفصاح.



لم يعد الإبهام والادهاش قائمين في وصف رحلة أو سفر
حتى في حالة لجوء الكاتب إلى التضخيم والافتخار.
تقنيات الصورة المرئية، المسموعة، الجارقة، قضت على كل
ذلك. وحين يراودنا الحنين إلى التماس هذه المتعة التي
تقترب من سحر الطفولة، نعود إلى كتب الماضي، ابن
فضلان وغيره، في وصف الأسفار والعجائب والرحلات التي
تلاص الخارق واللامألوف.

في الطائرة وأنا راجع إلى مسقط أطلع إلى حدائق السماء
الفسحة حيث تسكن الملائكة خطر لي:

تذكرت من يبكي علي فلم أجد

(سوى الفقر والبحر المداري باكيا)

هل ضاع الحلم البشري وابتلعه الحوت إلى الأبد؟



في الطائرة، بإحدى رحلاتي من المغرب إلى عُمان، أخذت
في تصحيح مخطوط كتاب جديد: استغرق مني معظم وقت
هذه الرحلة الطويلة. نزلت في مطار (السب) بمسقط عبثاً
أبحث عن المخطوط في حقيبة اليد. لقد نسيته في الطائرة.
وعبثاً أحاول الاتصال بشركة طيران الخليج المعروفة بعدم
دقتها.

كان غياب المخطوط، محزنًا لي في البداية. لكن مع الأيام
اتخذ طابع نشوة إنجازٍ حقق غموضه الشفيف بالغياب..

(المتنبى) بين ترعيه ملكاً للشعر العربي في كل العصور،
ونفيه إلى الحكمة (ابن خلدون) أو من كليهما عند نقاد
كلاسيكيين آخرين، ابن جنّي مثلاً. حيوية الفكر والسجال
في عهود ازدهار المعرفة تقود إلى هذه الفارطة الحادة من
التناقضات والتعدد الصحي. عكس الموات الذي نعيش
ونشاهد. هذا المستنقع اللزج الذي تتخبط فيه حشرات عمياء.
بالأسى أخبرني كاتب عماني، أنه كتب شيئاً من النقد حول
كتاب شاب هو الأول، فما كان من صاحب الكتاب، التحفة
التي تبخل بمثلها العصور، إلا أن أوسع سباباً وتقديفاً.. لم
نعتد النقد، لم نعتد الحياة.



رجعت إلى فندق البومة لأنام حتى بعد الظهر. أصحو،
لأجد عبدالرزاق السبايطي مدير الهجرة وأسد جابر
Willem Stoetzer من جامعة (ليدن) المترجمان من وإلى
الهولندية. وهشام جعيط الذي صارت صلتى به هذه المرة
أكثر قرباً وحميمية.

في هذه الرحلة التي تشبه غيرها، التقيت بالصادق فرج
البيرقدار، الذي أعرفه منذ دمشق، بمعينة صديقنا المشترك
يوسف سامي اليوسف. في تلك الفترة كنت على وشك
مغادرة دمشق، لا أعرف إلى أين؟ وكان فرج يأتي إلى مخيم
اليرموك حيث يقطن أبو الوليد (يوسف)، ليختبئ من عيون
العسس التي تلاخقه باستمرار.

حين غادرت الشام سمعت أن فرج وآخرين قبض عليهم
وأودعوا السجن. كنا بتلك الفترة في مطلع حياتنا الكتابية
والشعرية، ومنها أكثر من خمسة عشر عاماً وفرج يرزح في
زنازين الصحراء السورية في تدمر.

سُرت كثيراً لرؤيته على هذا الحال من التماسك ورغبة
الحياة. قلت يا فرج كيف (ضبطت) معك، الموجودون خارج
السجن حياتهم مستمرة بصعوبة بالغة. المحن والسجون
العربية في طبيعتها، إما أن تحطم الكائن وتحيله رماداً
وأشلاء وإما أن تصقل الجوهر الإنساني وروح التحدي
والإبداع، التي ترفض التهشيم والإنسحاق والقطيعية، لكن

وكانما الفقد والغياب، منحاني انتظار هدية غامضة، مليئة بالاحتمالات، جعل خيال حضورها، يتسلل إلى كتابات لاحقة، ربما ستكون أفضل وأقرب إلى نفسي..
ثمة عصافير حرة تغني في الشرفة المهجورة.

الثلاثاء: ساعة الغروب على بحر العرب. السماء تعبرها أسرابٌ من طيور النورس على غير العادة، تستعرض دوائر وحلقات تختفي وراء شعاع الشفق، يظهر بعضها لينقُصُ على الأسماك الصغيرة منتفضاً بفجر وبهجة لا نظير لها.
امرأة أوروبية تنادي طفلها الذي يصرخ بشكل هستيري. زورق سريع يظهر فجأة في عرض البحر، يبدو أنه تابع لشرطة خفر السواحل.

استكمل قصة (ليورخيس) عن ملك عربي يذهب لزيارة ملك بابلي. هذا الأخير يستضعف بسلطة ملك الجزيرة فيرميه في متاهة أرضية مليئة بالسلام والأبواب، يتخبط فيها طوال الليل.. ما كان من هذا الملك حين رجع إلى الجزيرة العربية، إلا أن حشد الجيوش ليكتسح الملك البابلي ويأتي به أسيراً.
يربطه على جملٍ يركض به في الصحراء المترامية. وحين يفك أسرهِ، يسأله: أي المتاهتين أكثر فظاعة وقسوة، فمتاهة الصحراء ليس لها أبواب وسلاسل؟ ثم يتركه في الخضم الرملي يواجه مصير الموت الحتمي.

يبدو أن الصحراء عبر العصور المختلفة، تمارس انتقامها الفاص. حتى في زمن هزيمتها وانكسارها، يخرج سحرتها من الكهوف لتدمير العالم!

أغلق الكتاب. الظلام الغزير يكتسح المكان.

الجبال تحلم باليالمر مزهرة بالأشباح
علي الرجوع الى حيث أقيم.

أحاول النوم مبكراً، من غير أن أشاهد التلفزيون الذي يهيمن بسطوة مطلقة على المدينة، ممتداً إلى الصحاري والأرياف البعيدة القاحلة، لتكون ضحيته المثالية. التلفزيون أصبح القاسم الاجتماعي المشترك في تجمعات البشر وأسمارهم،

حتى حين ينأمون يبقى مفتوحاً، ليستمر كزاد يمددهم بالأحلام والاستيهامات.

أتناول قرصاً من (Valerian) الذي أتت به (داليا) من بيروت لتهنئة الأعصاب. ألقني مكيف الصالة، أشعل مكيف الغرفة. نحن في شهر أكتوبر، الحرارة بدأت تنقُصُ تدريجياً، لكن لا غنى عن المكيفات التي تنوح وتشرح طوال هذا الليل الكاسر. صباح الأربعاء: أجلس على المكتب، أفكر في العدد القادم من (الرسالة) العدد الجديد على وشك التوزيع، أحاول دحر الهواجس والعذابات التي تبدي الأعصاب جراء إصدار مجلة ثقافية مختلفة في أجواء معادية للثقافة. أحاول أن أكون عملياً بعض الشيء وأفكر في محور حول أدوارد سعيد الذي عرفت خبر وفاته في هولندا. والذي أصبح له أرامل كثير، معظمهم لا يعرفه ولم يقرأ له. يكفي معرفة الاسم ليشطح الخيال الكسبح إلى آخره. فالرجل قد مات. علي الاتصال بالأصدقاء الذي أرجئه يوماً بعد آخر. أشرب الشاي، أهدق في السقف الذي يخضبه هواء المكيف. وفي ريقه الجبال المحيطة.

لم أوفق في مكتب أرى من خلاله البحر الفسح. لكن الجبال مشهد ليس سيئاً بالنسبة لي، رغم القحالة والقسوة. إنها بؤرة تأمل لا ينضب. فكمن من القصاصات انسابت من كهوفها ومغازاتها الحجرية، مثلما تنساب الذئاب وينات أوى في الأزمنة الماضية.

أقرأ بعض قصاصات دونتها ونسيتها. «الحكيم معروف بكونه من لم يعد يمتنع أي شيء»، «ما أمضيت غناء كبيراً في بنائه ستهدمه حتماً».

اتصال من محمد لطفي اليوسفي، يعلو الضحك والكلام على التليفون. لطفي كعادته شلال دعابة سوداء وملاكم ثقافي ضد ما يدعو به بالجهلوت، لا يكل ولا يتعب. هاتف لطفي أمام لي بعض النشاط. أتفق مع محمود لزيارة الأهل.. وربما نذهب إلى (سرور) التي لم أذهب إليها منذ عزاء الوالدة رحما الله، حين هاجمتني الكأبة والأطيايف المخيفة.

مساء: رتل غريان على قمة جبل صغير، تبين أنها تلتهم جقة نسر.

هسهمة الموج الخافت هذا اليوم. وطائر كبير الحجم يحط على مقربة، موسلاً صغيراً يشبه صنوج عجر يتلاشى في الفضاء البعيد.



صباح الخميس: أنام متأخراً، على مشارف الفجر. اضطراب حاد في المعدة جعل أي مهدئ لا يفلح في التخفيف من هيجانه. أصبح على دوار الغثيان وبركان الفراغ. أغطي شاشة التلفزيون المستغزة برداء يمني، مطرز بألوان جميلة باهرة، نسجته في عُمان (سباعية) أهداني إياه الصديق عبدالعزيز المقالح في إحدى رحلاتي إلى اليمن. أتذكر يومها أنني صادفت في الطائرة صحفياً يمينياً راجعاً من عُمان، ترافقنا في الرحلة.. وأثناء إقامتي في اليمن، كتب في جريدته، أن سيف الرحبي قيم إلى اليمن لزيارة عشيرته من الرحبيين (بني همدان) القاطنين بتخوم صنعاء، في المنطقة التي يقع ضمنها مطار صنعاء الدولي، والبالغ عددهم أربعين ألفاً. عبدالعزيز المقالح بلطفه المعهود، اقترح تحقيق أمنية هذا الصحفي، إذ لم أنكر له شيئاً من هذا على الإطلاق، وأن نذهب لزيارة مضارب القبيلة الأساس. قلت يا دكتور، أنا في عُمان بالكاد أرى الأهل حيث أزورهم زيارات متقطعة، فكيف بالعشيرة والقبيلة؟ وهذه المسافة من الغياب ربما هي التي تجعل البشر أكثر حضوراً في الذاكرة، بحيث أننا حين نتحدث عنهم لا نعدم إشراقه شوق وحنين، مثلهم مثل البشر الغابرين.

وفي الرحلة نفسها التقيت بعبدالكريم الرازحي، قلت له: يارازحي لم تعد تكتب في الحداثة والبنويّة كالعادة؟ قال، أي حداثة وما بعد حداثة يا شيخ، البلدان العربية، أو معظمها، مازال أهلها يقسمون بكتب الشعوذة، حتى شكايات مجاري وتصريف المياه، لا يوجد فيها، إنها طافحة بالفضلات والنفايات، وأشياء المظلوقات البشيرة.

أدير زر الموسيقى، كانت المحطة تبث مقطوعات لم أستسغها. اجلس مقبلاً نظري بين رفوف الكتب: الكثير منها لا حاجة للاقئانه. علينا أن نحتفظ بما هو جوهري وضروري للروح. الكتب التي تشبه عينا خضراء وسط سراب الصحراء المروّع.

إنها عين الروح التي تحاول إنقاذنا من هلاك محقق. تقع عيني على نسخة مخطوطة فريدة من القرآن الكريم، نفسها التي أتيت بها من اسطنبول. هناك في تركيا يمكن أن تجد ضالّك الجمالية من مخطوطات وطبعات نادرة لا نظير لها في العالم.

جمال الغيطاني واحد من المهتمين حدّ الهوس بجلب المخطوطات من تركيا في مجالات معرفية مختلفة، كأنما يسترجع حقه السليب، من ماضي الامبراطورية العثمانية التي نهبت الفن والفنانين من مصر والعالم العربي.

أفتح المرجع الروحي الاسلامي المقدس، مستحضراً برهبة نسخته الأم - أم الكتاب-، السابقة على الخلق واللغة، المحفوظة بين سموات الغيب المهيبة: أفتح، تقع عيني على الآية الكريمة التالية:

﴿وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ﴾.

أغلقه بخشوع وتوقير..

أجلس على (الكتبة)، تاركاً خيالاتي تسرح على عفويتها بين جنان المناظر العامرة بالمؤننين، والمقرنين وهم يرددون أسماء الله الحسنى في تلك الأسحار القروية الأفلة.



صباح السبت: أصبحو فجراً. جهاز التكيف دائمًا، عنصر مقلق، خاصة في مثل هذا الوقت. أشعر بالبرد، أطفئه، بعد قليل أحس بالحر وهكذا..

طائر الفجر يشدو بصوته العذب، يتبعه هديل ممام بري.. ثم يأتي دور (الصفرود) بجسماله الوحشي. أدير زر الموسيقى بعد أن تسكت أصوات الطبيعة، أو ما تبقى منها. أدلف المطبع لصنع الشاي. البارحة لم أتناول أي مهدئ، أحاول أن أكون رائق المزاج. وأفكر في «مشاريع» تتصادم في رأسي ربما ستساعدني على مواجهة الضجر والزمن الذي يعبر بكثافة مأساوية، لكنني لا أنفذ منها إلا القليل.

أذكر (أدونيس) وذلك النشاط الخلاق والحركة الدؤوب التي لا تفتق وهو في السبعينيات. أتأمل ذات يوم في باريس مع الراحل يوسف الخال الذي قدم ليالعاج من السرطان على

نفقة رفيق الحريري. وكان بمعيتهم نزار قباني وأصدقاء آخرون من جبلي شربوا ثم أخذوا يزثون (الزمن الجميل) الذي غرب من غير رجعة، باكين على أكتاف بعض، لقد ذابت الخلافات الأدبية والشخصية وذابت التنافسات أمام يقظة الحقيقة المولمة. قلت ، فعلاً، إن زمن ذلك الجبل ومناخ نشأته وحياته، كان أجمل وأكثر حظاً في الحياة والتاريخ، إننا إذ صَحَّ هذا الادعاء، الورثة الأكثر مأساوية وقتامة، أدونيس على كثرة حركته وأسفاره في جغرافيا الكون، لا يعرف ذلك من وتيرة انتاجه الابداعي، عكس آخرين، حيث التفتل يثوش ويريك الايقاع والوتيرة. ثمة فروق في الطبائع والتركيبات البشرية على أكثر من سعيد.

ومحمود درويش الذي خَبر الحياة والعالم سفرًا وترحالاً ومنافى، يسلمه الواحد إلى الآخر. وعاش في قلب تراجيديا الاقتلاع والتهيه الحقيقية التي هي اقتلاع شعب واضمحلال ما تبقى من الإرث الإنساني للعصر الحديث؛ اختار أخيراً الإقامة في رام الله، في قلب المجزأة والبطولة، في أعماق شعبه الذي أحبه، وكان الملمم الأول لأعماله الخالدة. وحين رجع الى قريته (البروه) لم يجد ما وجده أبطال الأساطير العائدين بعد مغامراتهم وأسفارهم ومحنهم، التي اختزلت محن عصورٍ بكاملها. لم يجد حلم موطنه الأول ولا حتى بقاياها.

كانت قرية طفولته أطلالاً وحطاماً، كأنما ترفض أن توجد وتزهر إلا في مخيلة الشاعر، لاجئة من برابرة الاحتلال، إلى مخيلته ووجدانه، لتظل الوقود الابداعي والرمز. وهل ثمة ما هو أسوأ وأنبل من ذلك على قلب الشاعر الجريح.

المبدع يسكن حريته وخياره في الترحل والإقامة، في الحرب والسلم، إن وجد، يسكن شرط أمه وتاريخه وسط اجتياحات الزمن والتاريخ.

تنتشر الشمس كعادتها على نحو صاعق. أنزل سلالم العمارة التي لا أعرف أحداً فيها وفي الحي بكامله.

القطط على السلام ترمقني بذلك المزيج من الجؤس والشراسة. مصطفى ينتظرني في السيارة، أذهب الى المكتب

أجلس صافئاً فيما سأفعل. اتصال من عبدالله الصمطي، يقول أنه فصل من الجريدة التي يعمل فيها، وأصبح يشتغل بالقطعة، فالمؤسسة تحاول ترشيد الانفاق. هذه الشعوب ومثقفوها عليها أن تدفع فاتورة هذه الحروب المريعة، التي تُرجعنا عقوداً الى الخلف. ثمة رأي يذهب الى أن النهضة الحقيقية، تبرز من جغرافية الدمار والأنقاض. الحرب مطهرة وخالقة. أشك في ذلك، إلا اذا ثمة أساس، أفق جديد متحقق، في مفهوم الوعي والإنسان على هذه الأرض الثكلي، وانزياح في ميزان القوى المبهمين. هذه الأرض التي تتبدى ظاهرياً ، أنها صانعة أحداث الراهن وبخبره وليس روايته بالطبع. أخشى أن تكون في العمق هي الغائب الأكبر عن صنع التاريخ الفعلي. هل هو الشرق الذي يواصل مسيرة النكوص رغم كل هذه الدماء المراقبة والتي ستراق؟

أعود إلى مكان إقامتي، أجد (داليا) قد طُبخت (شاكوربه). ودائماً ذلك النقاش المجاني حول هذه الطبخة، إثر ما قلته لها، بأن أفضل شاكوربه أكلتها في الشام، بمنزل حسان عرّت وزوجته فاتن حمودي، في الغوطة. وحتى حين انتقال للعمل في أبوظبي. دائماً الشاكوربه جزء من حميمية اللقاء. منذ ذلك اليوم وداليا تلج في السؤال، إن كانت فاتن ما زالت تطبخ أحسن منها؟

ذات يوم كنتُ في منطقة (الشاطي) بباريس، أتجول على غير هدى، قاذفاً كل ما حوشتُه من أمل ورغبة في قعر هذا التيه المترامي. ماضياً على ما يبدو نحو (السان دوني) حيث الوجه الأكثر وضوحاً وفصاحة لحقيقة الكائن وهو ينزل سلم جحيمه ويأسه وعوزّه، من غير رتوش ولا فضائل مستعارة.

في هذا الخضم وعريه الجارح، ربما نجد قيمة انسانية وجسدية، اللؤلؤة الخبيثة في أعماق، أولئك النسوة المهاجرات بين البلدان وحالات البشر الأفظاظ.

في هذه الأثناء التقيت بالصادق بيار أبي صعب، قريبا من مركز (جورج بومبيديو) سألني الى أين ذاهب؟ قلت هكذا على غير وجهة محدّدة. أشار إلي بدخول مسرحية للبولوني

(كانتور) تعرض في المركز: أُنشِئتُ العزم عن اللسان دوني ودخلتُ المسرحية، التي ما زالت من علامات الفن الكاشف الرهيب، في ذاكرتي، إنه العرض التمثيلي الرمزي لانحدار الكائن إلى الجحيم والألم والموت، مقابل عرض الشارع الشهير.

إذ كان مسرح (أرتو) يجسدُ صراعه المفزع ورعيه وموته الذي هو موتُ العالم، فكل هذه العناصر موجودة في مسرح كانتور، لكن عبر احتدام الصمت والفراغ. وكأنك في مقبرة يتمرغ موتاه في براثن اللعاب والتفكير، لكن من غير أن تسمع صراخاً واستغاثات، فقط تميشها وتحسها عبر المقدرة التعبيرية للإيماء والإشارة واقتصاد الكلام لهذا العملاق العجوز الذي رحل أخيراً.



الأحد: لم تعد تلك الأصوات الحية العذبة التي سمعتها الباردة، بعد أن أسكتُ مكيفات الهواء عن العواء. حتى المصافير التي تبني أعشاشها على ذرى المكيفات طلباً للبرودة، صامتة كأنما أتى عليها قناص ليلي وحصدتها عن بكرة أبيها.

أسمع أصواتاً غريبة لطير لم أسمعها من قبل في مثل هذا الوقت، أصواتاً تشبه أنين مخلوقات تخفق، تختلط بنباح الكلاب ومواء القطط ذات الوجوه الصفراء الشاحبة.

أصل المكتب مبكراً هذا اليوم.. أفتح التسجيل كي يغطي على صخب المكاتب الأخرى. أفني الاتصال بأكثر من بلد واسم لكن حتى منتصف النهار لم أستطع تنفيذ هذه المهمة التي أرجئها إلى الغد. عبدالله الحارصي سيزورني قادمًا من الجامعة التي تقع على مسافة من مكتبي، أسأله عن أبوهشام إن كان قد عاد من أسفاره الكثيرة؟ بعد ساعة يتصل بضجر، معتذراً عن المجيء هذا اليوم.

أستلم (إمبلاً) من عمر شبانة، يقول فيه أنه وصل إلى الشارقة للعمل في جريدة الخليج. مما حفزني على الاتصال والترحيب به في بلده الثاني على سبيل الفكاهة. فالشارقة أقرب إلى عُمان من عمان.

أبحث عن رواية (موبي ديك) ولا أجدها، ألعن من اختطفها،

رغم إيماني بأن اختطاف الكتب الجميلة لا يعد سرقة، لكنني في هذه اللحظة أعتبرها كذلك. يذهب شكي نحو الحارصي المشغوف دائماً بالكتب، المهمة منها، وبالمقارنة بين الترجمات على ضوء أصلها الإنجليزي بسياق دراساته في هذا المجال. أستحضر مقولة (برناردشو) كون الإنجيل أملاه الروح القدس، بأن أي كتاب يأخذك إلى إعادة قراءته هو من إملاء ذلك الروح الغامض العميق.



أسمع أصداء الظهيرة المجازر الاعتيادية في فلسطين والعراق. الفتاة ذات الأربعة عشر عاماً التي فجرت نفسها في مطعم يهودي داخل إسرائيل.

موت (إلياكازان) الذي لم يستطع خطأ تاريخه الأسود مع المكارثية، أن يغطي على إبداعه الكبير. فيلم (عربة اسمها اللذة) و(آخر الطفافة) الذي شاهدته في السبعينيات بالاسكندرية، لا يمكن نسيانهما. مخرج طليعي، كنت أعقد أنه من أصل أرمني اتضح أنه يوناني الأصل.

قبل أيام مات (شارلز برونسون) بوجهه القاسي والأليف، وجه عمال المناجم وقبضات الشوارع اللطيفة.

السينما جزء من ذاكرتنا الثقافية والحياتية. أتطلع إلى صورة بالغة الحنان، على الجدار، تجمع بين (فلميني) و(تطونيو) هذا الأخير يبدو أكثر شيخوخة من فلميني الذي كان يشير بأصبعه إلى جهة، لا أعرف إن كانت مجهولة، أم واضحة في تلك اللحظة التي يحاولان فيها مقاومة أثقال العمر والزمن، ربما تشبه أفلامهما العظيمة التي تقاوم التلف والاضمحلال، أشرطة وذاكرة، أمام اكتساح عصور الهمجية، الجديدة، والتي كانت تنبئ وتذير بقدمها الوحشية، على نحو ترانجودي ساخر.



أذهب لزيارة أخي الشقيق سليمان، بمنطقة (الحيل)، أبنائه الكثر لم أعد أستطيع تمييز أسمائهم، ولا تذكر بعضهم. أتطلع إلى وجهه الذي كدته السنوات. رغم صغر سنه، وتلك المسافة السحيقة التي فصلتنا وما زالت، أحاول أن أتذكر الحديث

عاديًا، سلساً من غير تحديق سارح واستعدادات ستكون، بالضرورة مأساوية. لقد فقد الكثير من مرجه، أثقلته هموم الحياة اليومية وعذاباتها.. يحاول أن يشرع في حديث عن العائلة الموجودة في أكثر من مكان، الإخوة والأقارب والأرحام، الصغار والكبار، الأبناء والأحفاد. صوته المليء بالرأفة والحنان يذكرني بأزمة غارت إلى الأبد.

أتذكر حين سقط من جذع نخلة (الزبد) أمام بيتنا الذي أضحي خريباً وعتيقاً قبل أن يعيد ترميمه ويحيله إلى منزل جديد. ارتطم جسده الغض بالأرض، يومها بكّت الوالدة أيام خلّت، حتى حين شفي، ظلت تبكي لمجرد استعادة حادث الارتطام بالأرض..

أحاول أن أهرب من حديثه العائلي، باللعب مع الأطفال الذين يملؤن الصالة بالضجيج.

في طريقي من مسقط، إلى الحيل، مررت بثلاثة حوادث سيارات، وتساءلت مثل غوري، لماذا هذا السباق الأسطوري مع الموت. لا يمضي يوم وربما ساعة، إلا وتحصل حوادث مماثلة، ارتطامات عنيفة وانقلابات ودمار لا تكاد أسرة تنجو في هذا السباق الكارثي، من قتل وجريح، وكأننا في حرب فعلية، مسرحها الشوارع الكبيرة والسيارات.



الإثنين: اتصال هاتفني من عيسى مخلوف، يسألني عن نضال الأشقر التي تزور السلطنة لتقديم قراءاتها الشعرية المختارة، تحت عنوان (زهرة الرماد). عيسى حين التقية دائماً في باريس، يذكرني بالسيد المسيح، ملامحه وتقاسيم وجهه توحى بتلك الصورة من الصور الاحتمالية للمسيح. حتى صوته الممرور كأنما قدم للتو من كنيسة قرية نائية في جبال لبنان.



بالأمس التقيت السيدة نضال الأشقر، مرّ من لم أرها عدا في بعض المسرحيات المصورة والتلفزيون. كانت آخر مرّة رأيته فيها في لبنان بصحبة صديقنا المشترك بول شاورل. تعشنا عشاء لبنانياً في مطعم (الشحرو) بالروشة. الحديث

مع نضال رغم أقدانهم المحددة عادة بين الفن والمرح والأحداث الجارية، هناك أفق احتمالات مبهج يتوالد باستمرار من ذلك الذكاء والحضور المدهشين لهذه السيدة.

والتي رغم شرطها الحياتي المربع، لا تستطيع أن تمشي خارج التحدي والمغامرة. نوع من إدمان العيش على الحافة. فكانما الطمأنينة عودها الحقيقي. هي الزهر والانسحاب من الرؤية الجمالية للأشياء والعالم.. ضمن الكلام السارح على نحو فكاهي حول الظواهر الفنية، وذلك الافتعال للطهرانية والجديّة عند بعض الفنانين، التي يمكن أن نسميها (الغزوات الشلوكتات).

قلت لها أن البعض يقول أنك قوية وفولاذية. ومرة رددت على هذا التصوّر، بأن نضال الأشقر مثل أي فنان حقيقي أو شاعر في عالم معاد للحقيقة والجمال، لا بد له من أنظمة دفاعية حول الذات. نوع من تصنيفها وتدريبها- من الدرع- ضد بكتيريا الانحطاط التي تسود. كان جواب هدي بركات، أن هذا صحيح لكن هناك ما هو أبعد منه في شخصية نضال. ربما شخصية والدك، أسد الأشقر الزعامية، الذي قاد الحزب القومي السوري، وسُجن طويلاً، إثر المحاولة الانقلابية عام ١٩٦٢. وكتب عشرات المجلدات حول تاريخ بلاد الشام. ربما كان لها تأثير عليك..

تحدثنا عن أنسي الحاج والكيفية التعسفية لإخراجه من جريدة النهار التي يرأس تحريرها؛ عن عزله وصوفيته المتدفقة بماء الحياة.

كانت نضال قلقة تجاه أمسياتها في السلطنة، حين رأت مكان المسرح ويعدّه عن العاصمة في ذلك الخلاء البعيد، خاصة وأن الأمسية تتكون من لُحمة ذلك النسيج الشعري اللامألوف. وأن رحلتها وعناها سيذهبان هباء من غير جمهور ولا مستمعين؛ لكن هذا القلق تبدّد حين امتلأ المسرح بالحضور الذي تضافر مع الشعر الطليعي والأداء المميز، ليخلق تلك الحديقة المزهرة في ليل الصحراء الطويل.



على الشاطئ المعتاد، أمشي على مقربة من نورس أنتظر منه أن يطير لكنه لا يفعل، أقترّب أكثر حتى تلامس يدي جسده

طائرَكَ بزغبه الخاعم الدافئ؛ وسقطت في كهف الأغوار السحيقة. واخترق القلب الذي ظلَّ شريد الحب والصيدية.



(أمل) من غالبية قبَّاني.. وكُنْتُ قبل فترة النقيت بها في لندن مع فاضل السلطاني وإبراهيم فتحي الذي يرغب في الرجوع بأسرع ما يمكن إلى القاهرة.

تقول غالبية أن الأصدقاء يلتقون بين الفينة والأخرى ليكونوا شهوداً على تقدُّمهم في العمر. ويلاحظوا ذلك التغيُّر الذي يحمله الزمن بعربانه الثقيلة على الأجساد والقلوب.

أكتب إلى ليانة بدر في رام الله أسألهَا عن الأحوال التي ليست بحاجة إلى سؤال من فرط وضوحها، لكن هكذا هي العادة.. الفلسطينيون في الداخل هم أكثر العرب انعداماً للشكوى (والنق) هكذا لاحظت حين زرتهم في فلسطين. ففي حين يعيشون في قلب العاصفة الدموية والمواجهة التي لم يعرف لها التاريخ مثيلاً، يحملونك على الكرم والحنان الصادقين والرعاية كأنما أنت القادم أو الذاهب إلى المأساة وليس هم الذين يخوضون غمارها اليومي.

هكذا ينجلي المعدن الحقيقي للكائن في غمرة الشروط الشاقَّة للحياة، وسط الخطر الداهم باستمرار.



السبت: حاولت النوم ظهراً، وصلت إلى تلك المنطقة المتأرجحة بين النوم واليقظة، عبرتني أطراف خلائق غريبة هي الأخرى تبحث عن قطرة النجاة في محيط رأسي المتلاطم بالغضب والإحباط.



السبت: صحيان متأخر. شعور بالكآبة وملامح غثيان. خيالات الموتى تحاصرني، تسدُّ النوافذ والطرقات. أحاول الهرب. لا أنهب إلى المكتب هذا اليوم. أتجول من غير هدف ولا رغبة. الإنسان ولَّد من ضياع وسديم. أيهما أسبق (الوجود أم العدم)؟ لا يهمني ليذهب الانثان إلى الجحيم. أحس بنقل أنفاس الموتى وصراخهم.

المنكسح المكسور. يخطو خطوات متعبية. نورس وحيد ومريض.

تقترب منه امرأة مسنة. تنظر إليه بعطف وشفقة. وربما رأَتْ فيه نفسها في اللحظات القادمة.

غريان تتحلَّق على جثة سمكة لفظها البحر قبل قليل، بحيث أن الدماء ما زالت تنزف من غور أحشائها الطارجة.



الجمعة: بعد ليلة مؤرقة، لم أحظ فيها إلا بغفوة قصيرة. بعد أن أشرقت الشمس مخفّرة بضوئها القوي، ستائر النافذة السوداء السميكة.

غفوة مشحونة بالكوابيس، كُنْتُ فيها الفريق الذي يبحث عن سعة نجاة في عرض المحيط.

اصحو على صوت داليا وقبَّلَاتها. فتحت عيني بصعوبة لأراها في بلوزتها السوداء وتنورتها ذات الألوان الأنثوية، رشيقَة، شبيهة، عذبة، كأنما لم أرها من قبل رغم السنين التي لم تنقص من جمالها إلا القليل. أو هكذا أتخيلها حين تحتدم الرغبة.

من غير مقدمات، وباندفاع أعمى، دخلت حقلها الخصب كأنما نحن الإنسان، نثار من عنف هذا الليل ضدنا.. (وكان ثور القرية يمتطي انشاه مغمض العينين، بحيث أن السائس يضطر لإنقاذ القضيب من ضياعه، وتصوبه نحو المواطن الأزلي للألم واللذة).. وأحياناً نذهب في ممارسة الحب حتى الإغماء، لنصحو كمن يستيقظ من سكرة سحيقة، مقذوفين في برية موحشة نلنمل أشلائنا المبعثرة في جنبات الغرفة التي ما زلنا ننخلها تهتُّر تحت وطء الأجساد اللاهثة.

فكرت أن ما يبقينا على صلة بالحياة والجمال، هو الحب، والكتب والبحر. وإلا فالخواء الفاجر فاه كهواية لا قرار لها سيبتلعنا من غير أثر، حتى ولو كان سريعاً كتلوحة مسافر على رصيف قطار.

قلت لداليا، رجعتنا أولاداً، صار الحب وجبتنا الصباحية. كما في القاهرة ويبروت أو في الجزائر، في ذلك الفندق القذر الذي يملكه عباس اليمني المقيم في الجزائر منذ عهود الاستعمار الفرنسي. وفي الهوتيل القذر نفسه، ضغطت لأول مرة على

في أي درك يجري تعذيبهم وسلخ جلودهم وتبديلها في هذه اللحظة؟ تقودني السيارة إلى شاطئ البحر. علّ المياه تغسل بعض كآباتنا أو تظلّ منها. أستلقي كسانح- ليعتي كنتُ كذلك وأتخفّف من عبث هذا الانتماء- أرقب الغراب يشرب من البركة الصغيرة ويمطير. وثمة طيور أخرى، تابلندنية الأصل تكاثرت وأصبحت تشكل مجتمعها الخاص بعد أن تأثرت بالغراب في مشيته العرجاء، وبالصفردي في تقليد الصباح. ألقي بجسدي في المياه المالحة وأذهب بعيداً في الأعماق.



المنطقة تقع في الحزام الجاف. تلفها البحار والمحيطات من كل الجهات. أكبر الشواطئ العربية موجودة هنا وفي المغرب. ثمة شواطئ متوحشة، لم تفسد حدائقها المعشبة بالأصداق والأحلام، قدم إنسان بعد. إنها تخفّف من وطأة القحالة والمحل الساحقة.

هذا اليوم البحر هادئ. أسراب كثيفة من الأسماك الصغيرة (البرية) تجوبه فيما يشبه الرقص الجماعي، حتى أنها من فرط الخفة والبهجة، تقذف نفسها خارج المياه لفرقص رقصتها الأخيرة على اليابسة.

خرجت من البحر مسرعاً حين تذكرت أن هذه الأسماك حين تكون، بهذه الكثافة قريباً من الشاطئ، فتسقط مفترسات تنهبها.

رأيت صغار سمك القرش، تقترب من المياه الضحلة لكنها من النوع اللامفترس. وربما ما زالت صغيرة على الانقراض.

رؤية القرش دائماً تمدني بإثارة مضاعفة، وتشحن الخيال وتحفّزه بشكل لا نظير له في مختلف الحيوانات البحرية المكننفة بغموض الأزمنة المتراكمة.

القرش بأنواعه، ذئب البحار. و«ملك» يستعرض صفوف جيشه المنتصر. وهو الأكثر قدماً بين الأسماك ومخلوقات البحر، موغلاً في الزمان، حتى أن علماء البحريات يقولون أن بعض أنواعه مضى عليها عشرون مليون سنة. لكنه بمجساته الكهربائية والمعدنية التي ترشده إلى الفريسة

ليس أكثر فتكاً من الإنسان. فهو غالباً لا يحب لحم البشر، حتى أن قرشاً ابتلع بحاراً ذات مرة ولفظه على الفور لأنه لا يستسيغ هذا النوع من الوجبات، وهو لا يفتقر إلا عدداً محدوداً جداً من البشر كل عام، لا يتجاوز العشرات، بينما هناك مائة مليون سمكة قرش تباد كل عام على يد الإنسان في العالم.

(شكسبير) في مسرحيته (ما كاث) تكلم عن الطعام مصنوع من سك القرش. ونحن في عمان نجفّفه ونأكله بمتعة عالية ونسميه (العوال). محمد القيسي وصباح زوين ولطفي اليوسفي وآخرون حين زارونا وقدمنا لهم العوال، امتدحوا هذه الوجبة المثيرة والمدهشة.

هناك عشرات الأنواع من أسماك القرش إن لم تكن المئات تبدل أسنانها باستمرار: القرش النمرى أسنانه أكثر حدّة. قرش الرمال، أسنانه كأسنان الكلب. القرش ذو المطرقة. القرش الملائكي والأزرق والأبيض... إلخ.

سمكة (الرامورا) التي وسّمت مجموعة قصصية لميرة الفاضل، تقضي حياتها ملتصقة بالقرش، تغذى من إفرازات جسده بشكل طفيلي وهي في وجودها ونمط حياتها الاتكالي، تذكر بقرابة عضوية أفراد جماعات بشرية، تعيش في الأرض على النمط نفسه. وستنقرض لو تخلّت عن طبيعتها الطفيلية هذه.



الضميس: أذهب إلى الصالة لأطعم المكيف الذي بات يحشر طوال الليل كأنما ثمة كلاب تحتضر في أحشائه. هدوء وصوت يمام يهدل في الخارج. أذهب إلى المطبخ لأعمل الشاي، أسهو قليلاً يفيض الإبريق، لكن ما تبقى يكفي لهذا الصباح. أترجع عن تشغيل الموسيقى، لاستمتع بصوت اليمام والطيور الصغيرة الهادئة في الشجيرات المجاورة، التي لم يأت عليها العمران الكاسح بعد.

اصطفق أبواب الجيران الذين لا أعرفهم يبدّد هذا الهدوء. ارتطام يهزّ العمارة بكاملها مع كل باب يغلّق. هؤلاء الجيران المتقنّون باستمرار، الذين لا يكلم أحدهم الآخر، أو حتى لا يشير بإيماءة تحية مثلما يفعلون في البلاد

الأجنبية، لابد أن أكلم حولهم، مدير سكن هذه المنطقة كي يراعوا الهدوء في غلق الأبواب، أو المشي الصاخب على السلام، لكنني لا أفعل.
الصفر يدعوا بشده الجرس كأنما يتوجه برسائل نغمة إلى الغيب المتعالي، فأنسى الجيران وأبوابهم، وأبدأ في ترتيب الأوراق على الطاولة وأشرف في الكتابة.



عن طريق البر. مشهد الصحراء وهي تبيض عمارات وأبراجاً قلّ مثيلها في العالم، يغريني بتأمل أحوال الأرض والإنسان. أفتح النافذة، ألتصق سحب تطل من وراء الجبال. لا تشبه السحب كأنما هي نذير قياومة. أغلق النافذة، تعتم الغرفة من جديد. أفتح أباجرة القراءة. أنسى كل شيء غارقاً في مياه الكلمات.

الجمعة: الجو جنازتي ثقيل، الهواء يحمل رائحة الموت في كل مكان. الهواء الذي كأنما يهب من جيف حيوانات متعنة.

سليمان، أضي، يبلغني بأن، محسن بن حسن، قد توفي البارحة. توقفت لحظات، لأستل هذا الاسم من غابة الأحياء والموتى الذين تعج بهم الذاكرة من أزمان مختلفة.. بدأت أستعيد وجه محسن تدريجياً. حين كنا في سماء، وكنا نذهب من سرور لزيارتهم في منطقة (السياب) بعلاية سماء، على حدود الوادي الذي يتوسط ضفتي البلاد.

كان الوادي بجانب ثرائه بالمياه والنخيل والأشجار الأخرى، تطرز ضفتيه غابات (الروغ) الكثيفة العائمة. كان حين يتمايل بفعل الريح الخفيفة، تعرونا رجة جمال وحنين غامضة. كانت تلك الزيارة بالنسبة لي دائماً، مناخ تخيير وفرح، يشبه فرح الأعياد ومواسم (خرف) الرطب وجني الثمار.

كانت سماء، مثار خيال، ليس بسبب هذه الطبيعة المميزة عن مناطق أخرى، فحسب، وإنما بجوها الأدبي والشعري. كيف يمكنني أن أنسى تلك الكوكبة من شعراء وعلماء تلك المرحلة، من الشيخ عبدالله الخليفي وعلي بن منصور وموسى البكري وسلام الرمضاني والشيخ العلامة حمد بن عبيد السليمي رحمهم الله.

كان محسن، أحد أبناء الأخوال، من وجوه تلك البرهة الغائرة إلى غير رجة.



السبت: أتسطح على الرمل الأبيض الصافي، منتظراً اختفاء

أتلقى دعوة من (كولومبيا) إلى مؤتمر أدبي بمدينة (مادلين) مركز العصابات العاتية والمخدرات في العالم، ومركز الحركات اليسارية المتطرفة. بداية تعجبت، كيف يكون مؤتمر هذه طبيعته بهذا مدينة؟ لكنني تذكرت (أسكويار) زعيم عصابات المخدرات القوي، الذي تقول الرواية أنه وهو يخوض معركة الأخيرة مع السلطات، وجد مقتولاً وفي يده مسدسان، وفي اليد الأخرى رواية (مائة عام من العزلة) لمواطنه، ماركيز؛ فإذا كان رجل العصابات الأسطوري، يقرأ أدب بلاده، فكيف حال المثقفين؟

هذه رابع دعوة أتلقيها من منظمي هذا المؤتمر، ذات عام نويت الذهاب، لكن قبل يومين، رأيت في الأخبار، اختطاف مرشحة رئاسة الجمهورية. لا أعرف، هل كان الاختطاف من قبل الحركات اليسارية أم من قبل رجال العصابات، فتراجعت.. ومرة قررت الذهاب من باريس بعد أن عرفت أن أدونيس وعيسى مظلوم وآخرين مدعوون إلى المؤتمر نفسه لكن أدونيس، انشغل بمهمات أدبية أخرى، وعيسى الذي عاش سابقاً في بعض دول أمريكا اللاتينية تحفز في البداية أن ترافق في هذه الرحلة، لكنه تراجع لاحقاً لأسباب خاصة..

هذا العام، رغبة السفر إلى كولومبيا، أكثر إلحاحاً، إغراء التجربة الجديدة. ربما أذهب بعدها إلى الأمازون القريبة. فهو امتداد لفنزويلا... (أمازوناس) حيث المساحة الخضراء الهائلة والسكان القليلون. وحيث ربع مياه الكرة الأرضية العذبة في أرجائها المظيرة.

الأربعاء: تلك معوي حاد، منعني من الذهاب إلى الإمارات

الشمس التي بقي نصفها يقاتل بشراسة كي لا يغطس في
لُحمة المغيب.

جَل الوجوه، إن لم يكن كلها من السَّيَّاح الشيوخ.. لقد ذُكِّت
الأجساد وتهدَّلت وغارت العيون وانطفأ ألْفها إلا من تحديقة
الموت العريقة.

أصرخ، يا إلهي، أليس من جسد فتى، ناضح بالأنوثة
والرغبة، يعيدني إلى صفاء النظرة الأولى؟

أتصل بداليا، يأتيني صوتها متفضنا، تعباً، فتخيلت أنها
شاخت هي الأخرى واضمحطت نضارتها.

استسلم للرمل محدقاً في الفراغ واللاشيء.

الجمعة: لا يمام يهدل. لا عصافير صغيرة على الشجرة
اليتيمة في الخارج. لا نسمة تحرك هذا السكون المقبري،
حتى ولو كانت ساخنة. كم أحلم بغيمة شريفة تعبر هذا
الصحو المستقر للأعصاب..

أنظر هاتفاً من أحد الأخوة كي نلتقي على غداء عائلي، لكن
الوقت يمتضي ولا هاتف ولا من يحزنون. صارت أكثر
العلاقات حميمة، موضع شك وريبة. وهذا ليس بالأمر
السيء إذا فهمنا طبيعة البشر على نحو جيد.

ورغم أننا أكثر الأمم تشدقاً بثرات الأجداد، لكن الأصح أننا
أكثرها انهياراً في المنظومة القيمية، والأخلاقية التي بُنيت
على أشلائها وعظامها، مباني الكذب والنفاق.

أذهب إلى سوق السمك في (مطرح) أستمتع بمشهد الصيادين
والقوارب قادمة، شياكها ملينة بأنواع الأسماك المختلفة،
التي مازالت حية، تتخبط لأمة تحت ضياء الشمس. تفرّ
أفراخها، من قلب الشباك إلى الهابسة ليعيدها الصيادون إلى
السلال التي ستباع فيها.

أقف على الحافة، خلفي عرصات السوق ونداء الباعة
والقماطين، وأمامي البحر والسفن، التي صُنعت بعضها
وفق الأنماط العمانيّة المزهرة في الأيام الغابرة.. نهاباً
وإياباً على حافة الميناء مأخوذاً بالمشهد وحركته
وفطرته. في رأسي، تترأى أطياف وجوه غائبة، أو ربما
حاضرة لكني لا أعرفها، فهي بالتالي في رعاية الغياب

القاهر، وهذا أفضل للجميع.

سعدى يوسف، حين زار عُمان، أعجب بهذا السوق، وكتب
عنه، كتب عن ما افتقده طويلاً في ضباب المنافي التي لا
حصر لها ولا تصنيف.

ربما ذكره بأسواق البصرة المنكوبة.. ما زال هناك بحر
وصيادون وشباك.

ما زالت بقايا طفولة وذاكرة ربما عصية على الاستئصال
والتدمير.

السبت: للمديري في حياة الحيوان الكبري، أقرأ: «الجل
كفره ورطب وجمعه جعلان بكسر الجيم». وهو دويبة

معروفة تعض البهائم في فروجها فترهب. وهو أكبر من
الخنفساء. يوجد كثيراً في مرج البقر والجواميس ومواقع
الروث. ويتوالد غالباً من أخصاء البقر. ومن شأنه جمع
النجاسة وادخارها. ومن عجب أمره أنه يموت من ريح الورد

وإذا أُعيد إلى الروث عاش.

قال أبو الطيب:

(كما تضر ريح الورد بالجل)

ومن عاداته أنه يحرس النهام. فمن قام للقضاء حاجته
تبعه، وذلك من شهوته للفائض لأنه قوته. وعن الرسول صلى
الله عليه وسلم في حديث رواه الطبري وابن أبي الدنيا أنه
قال: «إن ذنوب ابن آدم لتقتل الجمل في جحره».

أي تطوق لا بد أن يفسد هذا التشخيص الدقيق، الواقعي أيما
واقعية، بالحرف والمسطرة، لصنف بشري بعينه.

أتذكر، كلمة الفيلسوف، الذي لاحظ بانزعاج شديد، بداية
ضمور كراهيته العميقة، الموضع البشري.

الأحد: أرفع سماعة التلغون. هلال الحجري، قادماً من
انجلترا بعد أن سلّم بحثه للدكتوراة، حول الرحالة الإنجليز
في عُمان. وقال أنه اطلع على عدد نزوى الأخير. طلبت منه

بحثاً حول (ويلفرد ثيسجر)، الذي مات منذ فترة وجيزة، والذي يشكل علامة فارقة في ساحة أولئك الرحالة الذين عبروا الربع الخالي في مطلع القرن الماضي.

ألتقي بأحمد الهاشمي الذي قلت له أكثر من مرة أنه يذكرني بالعمانيين الأوائل. وأنه يشبه نغراً التقيتهم ذات دهر، حين كنا نقطع المسافة مشياً، مع الشيخ حمود الصوافي ومبارك الراشدي، بين بلدتي (الضبيبي) و(سنار) كان القمر باسطاً أضواءه، على تلك العفازات المتموجة، تطلوه بعض غيوم عابرة، مبعثرة، ماضين في تلك الليلة الفريدة بين أشجار السمر والخفاف والحرمل، المكتظة بالظلال والهوام على مشارف الربع الخالي.

لا أعرف، لماذا أولئك الأشخاص المسافرون الذين التقيناهم صدف، بوجوههم الغارقة في الأضواء والظلال المترحة، لا يبرحون ذاكرتي بعد كل تلك السنين العاصفة؟

❖ ❖

أجلس أمام التلفزيون، أقضم أظفاري، وأشاهد من غير حماس.. فرج البيرقدار الخارج لقوه من السجن، قال: أن علينا إنجاب طفل على الأقل.. فمع تقدمنا في العمر سنجلس وحدين، نقضم أظافرنا. أجبته بأن لدي عادة قضم الأظافر منذ الطفولة. وربما أدمنت أصابعي حين خرجت مباشرة من الرحم نحو العالم. لم استخدم مقلمة أظافر ولا أي واسطة، على هذا الصعيد القضمي.. حامت على رؤوسنا مقولة أثرية لدى البعض: أن ثمة جرائم كثيرة يمكن احتمالها، إلا جريمة الإنجاب في عالم مثل عالمنا.

أعتقد أن هذا الفيلسوف كان متشائماً أكثر مما يحتمل الموضوع. فالإنجاب وعدمه ليس مقولة أيديولوجية، فيمكن للإنسان أن يحققه مثل باقي مخلوقات الله، أو يهمله وينساه.

يمكن أن يستبد به الحنين إلى رؤية وجهه، ينعكس في آخر من صلبه. أو أن ذلك الانعكاس المكرر، يزجه ويبهض حريته، رأسه الرمزي في الحياة. يمكن أن يرى وجهه منعكساً على صفحة ماء في بحيرة صافية من غير مسؤولية ولا تبعات، وليس بالضرورة على طريقة (نرسيس) الذي

قضى حياته هائماً في عشق جماله حتى صرعه هذا الهيام. الكاتب اللاتيني الأعمى هو الآخر لا يحبذ الإنجاب، ربما لأنه لا يرى جدوى من هذا الاستمرار للكتيب للجنس البشري. المخرج الفرنسي (الآن رينيه) في فيلمه (العناية الإلهية) يدفع بشخصية فيلمه الرئيسية، أو بطله كما جرت العادة، الثري المثقف وهو يستعيد شريط حياته في أيامه الأخيرة، إلى السؤال الحرج الحزين، حول أكثر شكريك وضوحاً، حب أولاده له، وإن كان وجودهم ضرورياً في حياته؟!

صاحب (سفر الجامعة) يبدو أكثر عدمية حين يقول: «لذلك مجدت الموتى الذين ماتوا أكثر من الأحياء الذين ما زالوا يعيشون، ولكن الأفضل من الاثنين ذلك الذي لم يوجد بعد الذي لم ير البشر المصنوع تحت الشمس».

أما المثل البرازيلي الشعبي فيقدم حلاً مرحاً، في أن الذين لم ينجبوا أطفالاً يعيشون كالمملوك ويموتون كالكلاب. وللعكس لمن كانوا ذا خلفه يعيشون كلاباً ويموتون ملوكاً...

لكن من يضمن، نهاية المطاف، وضع الكلبة والملكية، أما يكون الوقت قد فات وتلاشى أمام صاعق الغياب. وأن هذا الصاعق، أو هذا النداء الأزلي هو الشفاء الأكثر واقعية لسقطة الوجود الذي لم نخفته على كل حال، وكان العلاج الأكثر حسماً وجذرية هو في انعدامه والتحرر في ظلمة السديم والعدم القصوى.

علينا أن نحيا ونخلق معنى ما، ولو كان سرابياً، لتحمل استمرار هذه الحياة.

❖ ❖

الاثنين: اتصال هاتفي مع خالد المعالي يقول: أنه سيحتفل هذه الليلة مع الأصدقاء، حول مرور عشرين عاماً على تأسيس (دار الجمل) التي بدأت بحلم شخصي، تنقصة الامكانيات الأساسية، لكن الإرادة أخذت بهذا الحلم إلى دنيا التحقق الواسعة، مثلما نرى الآن.

المعالي، الذي قضى معظم حياته في ألمانيا، المتحدر من بادية السماوة، ما زال يحمل سحنه وملامح أولئك البداة المهمشين ليس في شعره قصب، وإنما في وجهه وجسده وحركاته: وأنا أتخيله دائماً ينتمي إلى (شوان) جبال عُمان،

مزنراً به «المحزم» و«التفق»، يسوق قطعان الماشية والجمال، ناظراً إلى النُبوس والوعول السارحة في الضفاف الصخرية الأخرى.

إن له شكل راعٍ نموذجي رغم السنوات الألمانية الطويلة، على سفوح هذه الجبال أو في أراضي (وهيبة) في تخوم الربع الخالي.



أفتح التلفزيون، أشاهد فيلماً، مستوحى، من إحدى روايات (هونجوي). حياة الكاتب (هاري ستريت) بطل الفيلم التي هي حياة هونجوي نفسها، والتي كانت لُحمة رواياته ونسجها الشاسع: مغامرات الترحال والحروب والنساء والكتابة، العيش في قلب الخطر والإثارة، هروباً من الرقابة والبعية، وبحثاً مرهقاً عن الجوهر الحقيقي الهارب، طريدة الكاتب المستعصية حياة وإبداعاً.

مشاهد الفيلم الأخيرة، هي الأجل والأعمق، حين يمرض الكاتب في غابات إفريقيا وسط العزلة والفراغ والأنباح، وذلك الساحر الدماوي بأفئنته وعظامه ووشومه المخيفة. يذهب الكاتب في غيبوبة الحمى وهذيانها، يرى الموت والعدم واللاشيء.

الضبع يتنزه قريباً من خيمة المريض، يشتم رائحة الدم السائل من ضمادات المريض فيرتجف، هياجاً ولذة، الضبع الذي يركبه السحرة بالمقلوب، في قصص الخرافة للذاكرة الشعبية العُمانية.. الشجرة الكبيرة مليئة بطيور مشؤومة مروعة، الضبع في هياجه باحثاً عن الدم، لا يهدأ بخلقه البشعة حتى يكتشف الفريسة ويتم الاقتحام.



الثلاثاء: أستمع إلى شريط قديم، حملته معي فيما حملت من متاع قليل في أكثر من مكان: (لايرين باهاس)، صوتها مزيج من نواحي كريلاني، وأغاني الرعاة المتحدّرين من الجبال بحثاً عن مياه بعيدة. جبال وسهول (كريت) والجزر اليونانية حيث (كازانتزكي) ذو الدماء العربية. لا أستمع، إلا

في أوقات خاصة، لأم كلثوم وسيد درويش، وعبدالحليم، وذلك الجيل الذي تربينا على أغانيه وإيقاعاته الرومانسية، ربما لأن دُفِعَ الحنين، إلى مناطق قصبة جداً، يستنزف الكيان، فيتحول من الطرب وفرح استعادة الذكرى، إلى نوع من مازوشية تدميرية، لساناً في حاجة إلى تنميتها أكثر مما هي عليه.

أنزل السلم، أسمع اصطفاق باب أو بابين، تهتز على أثره العمارة. أقرأ إعلاناً ملصقاً حول القطط التي بدأت تتكاثر في طوابق العمارة وتموت وتتعفن. لا أعيره انتباهاً، لأن تلك القطط الشريدّة التي يريدون استئصالها من المكان، لن تقادر مخيلتي، ويظل مواوئها ونظراتها، البائسة المليئة بالحدق واحتمال الش، الذي يستحوذ عليها لولا ضعفها، يلاحقني باستمرار.

أذهب إلى المكتب، اتصال من محمد المزديوي وآمال موسى وفرج العشة، نشرة أخبار منتصف اليوم. استمرار المجازر والمقاومة في العراق وفلسطين، التي تصل حدّ المحو الكامل بين الأسطورة والواقع، نتيجة، ذلك الاختلال في ميزان القوى الذي لم يعرف له التاريخ مثيلاً، بين من يملك كل شيء ومن لا يملك أي شيء، عدا روح الإرادة والتضحية التي لا تلين. ثمة شعوب ورجال ونساء، يختارهم القدر التراجيدي، بعناية فائقة، والأكثر مأساوية، هو انفضاض وظلم ذوي القربى، الأشد مضاضة وفتكاً من قنابل الأعداء.



أحضر ندوة أو مؤتمراً، ألقى نظرة على الأوراق أمامي. أرفع رأسي، تتسمر نظرتي في صحن الساعة المعلقة على الحائط. أتذكر أحد أفلام (برجمان) حيث حشد من الساعات ذات الأحجام المختلفة. المخرج السويدي مسكون باستبطان لذة البطء بالمعنى الوجودي، والضجر في سيورة الزمن الساقطة.

غسان كنفاني: الساعة والصبراء، بمثابة المقام الرمزي الذي يحتشد بالإشارات والايحاءات والوقائع، لسيورة الزمن الفلسطيني، العربي الأكثر ثقلًا وفظافة، بين أجيال

الخميس : اتصال من ناصر الغيلاني، من صور، يخبرني عن عزمه على السفر إلى القاهرة لحضور مؤتمر الرواية العربية. أخبرني أيضاً عن عبدالرحمن منيف وتحسن حالته الصحية بحيث أن حضوره المؤتمر أصبح ممكناً. منذ فترة استلمت رسالة من منيف، في سياق الرسالة، وهذا ما أدهشني، يتساءل عن جدوى الكتابة في عالم اليوم، وهو من بين الأكثر إيماناً بقدرة الكتابة على تصحيح التاريخ المعفم بالكذب والتزوير؛ ما جدوى الكتابة فعلاً، في ظل امبراطورية الصورة والاعلان وتعمير اللغة ومحو الفروق؟ قلت لناصر: لو أسعفت الوقت لعمل مقابلة للمجلة، مع ابراهيم الكوني.. نريد أن نعرف أكثر عن صحرائه الكبرى مباشرة من غير وسائط الكتابة وحيل السرد..

لو يتحقق شعار «يا صحاري العالم اتحدي» وتتجسد تلك التوأمة الروحية الحميمة لكان أفضل من توأمة مدن عرجاء مشوهة. وربما من قلب ذلك الاتحاد العظيم ينبثق خلاص جديد للبشرية على غرار خلاصها على يد الأنبياء والمرسلين من قلب الصحاري.. قبل قرون..

إبراهيم، هو الآخر يعاني من مشاكل صحية يعالجها بالكتابة والعزلة في جنيف، التي حولها إلى مفازات تعج بمخلوقات الصحراوية البالغة الرأفة والعنف.

خلال هذا العام، كم من الأصدقاء غيَّبهم الموت. (الأصدقاء يموتون ويصوبني الدوار) وكَم من ينتظر، وهو يكابر ويقا تل سطوة المرض، محمد شكري، زكريا محمد، سهر التل، مدوح عدوان، محمد الطوبي، مدوح عدوان الذي التقيته بمعرض القاهرة للكتاب، كنا في الفندق نفسه، وكانت حياته وفق خطها الاعتيادي المعروف. لكنني مع خليل النعيمي، لاحظت هدوءاً وصمتاً، وهما صفتان لم نعرفهما في مدوح، إلا حين يذهب إلى الكتابة طبعاً. سألت زوجته، إلهام، فقالت انها تلاحظ ذلك منذ فترة لكن ليس ثمة ما يقلق. أما مجد حيدر، فقال مازحاً، أن مدوح يمر بتجربة غرامية صعبة في الشام.

بعد أقل من شهرين، سمعتُ بمرضه العضال. وبعد فترة رأيتُه في مؤتمر أمل دنقل، وقد سقط شعره بالكامل. لكن الحزن

الأيماء: فرضى الأوراق على المكتب، أكثر من المعتاد. صحيح أنني أفضل الطاولة على نحو من الفوضى، وانعدام الترتيب البليغ، لكن ليس إلى هذا الحد. بداية زكام، يبدو أنه يأخذ شكلاً جماعياً في البلاد.

اتصل بالشيخ محمود بن زاهر أسأله عن أبي هشام عبدالملك، إن كان رجع من سفرته الأخيرة، فرمضان على الأبواب، وهو وفق مقتضيات عمله على سفر دائم، يذرع فضاء الله جيئةً ونهاباً. وهو ما أراح عني جانباً من حمل مسؤولية السفر النمطية، عند أصدقاء مثل أبي أحمد العبري وأحمد الفلاحي اللذين صاروا يوزعان هذا الإغباط أو الحسد البريء بين عبدالملك وعبدالرحمن السالمي وبهني. انكسرت تلك النمذجة التي ورثناها عن الجد المعتزلي الكبير (أبي عمرو الجاحظ) بحيث أن الصفة التي تلتصق بموصوفها إلى الأبد، حتى ولو أقلع عنها أو تلاشت إلى حد كبير.

النق الثاني من مكالمتي للشيخ محمود حول أبيات للخليل بن أحمد حفظتها عن والذي وحين بحثت لاحقاً، عن مرجع أو ترجمة لها، لم أجده، أبو محمد دائماً مرجعنا في مثل هذه الحالات وغيره. شعر الخليل على ما يبدو لدى دارسيه وشارحيه أقل أهمية من إنجازاته المعرفية في علوم اللغة، فلم يعبروه أهمية تذكر. وهو وإن كان كذلك، لكنه ببساطته العميقة يكشف لنا الجانب الآخر لسيرة هذا العلامة، الفذ، وعن غريته وعزلة وسط انحطاط القيم في الزمن الذي عاش فيه.

رمضان المبارك على الأبواب، علي أن أغير بعض العادات اليومية، أن أغير اتجاه الحركة في مثل البيت، المكتب، شاطئ البستان. أستبدل هذا الأخير بشاطئ القوم الأكثر سعةً وانسباطاً. وأحلم بزيارة أهل وأقارب وأصدقاء لم ألتقهم منذ سنوات، رغم إقامتنا المشتركة في نفس المكان.. هل يتحقق هذا الحلم؟

الخبىء في عينيه المرحتين لم يقلل من تفاعله وضحه واستمرار في حياته اليومية والكتابية. إنني أغبط هذا الصنف من الكتاب، وإيمانهم القوي بالحياة الذي يفوق إيماني بالموت كحقيقة وحيدة تحت لهب الصحراء. لكن أليس الأمران متلازمين بشكل أن أي انقراط في العقد، يطيح بتماسكه في هذه المواجهة الضارية واللامتكافئة؟

إننا في المتراس نفسه، في الدفاع عن حرمة الحياة وحرمة الموت اللتين أصبحتا من الرخص بمكان في دنيا العرب الراهنة.

* * *

أقرأ خبراً، يعزو حرائق الغابات في أمريكا، إلى هوس جنسي، يستحوذ على أصحابه ويسطو في مرأى النيران الهائل فيعمدون إلى تلك الحرائق.

هذا التفسير الذي لا أستبعد في عالم اليوم، لم يخطر على بال (الماركيزدي ساد) الذي تخيل في بعض رواياته السوداء التي كتبها في سجن الباستيل، أن الرغبة الجنسية تتصاعد على حافة بركان يشتعل، وكلما تصاعدت أسنة النيران، تصاعدت الرغبة حتى تصل إلى الذروة. أما حرق غابات وبلدان، وآلاف الهكتارات والضحايا: هذه المشاهد الخرابية التي تتزايد وتهدم عاماً بعد آخر، لم يصل إليها الخيال الجحيمي لذلك الأديب. ولم يقترب منها مكتشف التحليل النفسي الحديث، وأمواج العقل الباطن الجارفة بالشبق والنزوعات الجنسية الموجهة لسلوك الكائن. ولا أعتقد أن (باشلار) مؤلف الكتاب الرائع حول رمزية النار، قد اشار إلى هكذا واقعة أو استنتاج.

الوقائع اليومية لقيامه الخراب البشري والطبيعي، صارت تفوق شطح الخيال والمعرفة والنبوءات الخارقة ولأولئك العباقرة الغابرين.

أقرأ عبارة (لاينشتاين) تقول، أن أمريكا انتقلت من البربرية والهمجية إلى الانحطاط، ولم تمر بمرحلة الحضارة! ربما كان عالم النسبية الشهير، ينظر إلى اتعدام البعد الأخلاقي والإنساني في مفهومه للحضارة.

ومتى كان هذا البعد- عدا المقدار والنسبة- في حضارات البشر السابقة، التي مضت في خطها الصاعد من الفأس الحجرية حتى القنبلة الذرية وما بعدها.

* * *

تذكرت، أصص الزهور وطرائر الكناري، اللذين وضعتهما، داليا، في البلكونة، قبل أن تسافر، وتسند إلي، دور العناية والرعاية. لكني مع الأسف، نسيت الأمر لعدة أيام، فالبلكونة، لا وظيفة لها، في المكان، إلا كشرقة مهجورة، عكس ما هو عليه الحال في القاهرة والشام وبيروت.

خرجت إلى الشرفة، ووجدت الزهور قضت نحبها، وطرائر الكناري ليس أحسن حالاً، فقد قضى من العطش والوحشة.

* * *

سُحب في أنحاء متفرقة كأنها هدية هذا الصباح، الذي سيكون أجمل من سابقه بالتأكد. سُحب من جهة الهند، أو أراضي فارس، بدأت تنتشر ببطء في عرين هذه السماء الغاضبة.

الفلاحون في القرى، أكثر لهفة وانتظاراً، لما سيؤول إليه أمرها، لهفة المحاصر بالعطش والجفاف.

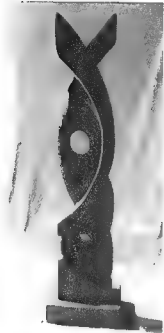
لو تكون كريمة ووفية لسلالاتها الممطرة عبر الأماكن والأزمنة، لو تجرف وديانها وجوانحها، كل هذا التراكم المدوخ، كل هذه الجروج، جرأ الملح والحروب التي تقصف أعماق هؤلاء البسطاء، حتى ولو كانت وقائعها في بلاد أخرى، البلاد التي ما فتوا يرددون اسمها، في ضوء الفراغ والعجز، كتميمة من تائمات تاريخهم البعيد...

لو تمطر هذه السحب وتتركنا هذه الليلة، ننام في هدوء واطمئنان.

لو تجود ببعض كنوز كرمها، تهمني وتنهمر في هذا الشهر المبارك.

ثمة رغبة تراود الإنفصاح والظهور، ثمة حنين إلى القاهرة وبيروت.

سيف الرحبي



♦ الافتتاحية :

– لا جديد تحت شمس الصحراء. الغبار الأرضي؛ وذاك القادم من كواكب أخرى (يوميات عادية) : سيف الرحبي

♦ الدراسات :

– فيسجير والبحث عن المدينة الفاضلة : عبدالله الحراسي – هلال الحجري – ظاهرة عبدالرحمن بدوي آلة الفلسفة سعيد توفيق – حركة المسافرين وطاقة الخيال: محمد لطفي اليوسفي – مدخل الى قصص الرؤيا في العراق: جميل الشهبيني – المشهد الشعري المحجوب في ليبيا:!! فرج أبو العشة – عناق الثقافة الادبية مع التكنولوجيا. حسام الخطيب – القدرة الموسيقية وتدريبها: جلين ويلسون. ترجمة شاكر عبدالحميد – ظواهر العدول في شعر أبي مسلم الهلثاني: أحمد علي محمد – البنوية وما بعد الحدادة إلى أين؟: شيرل داغر وخميسي بوعمرارة.

♦ التشكيل :

– مزيدا من العتمة مزيدا من النور. جعفر حسن.

♦ السينما :

– سوناريو الساعات لـ دافيد هير عن قصة الكاتب. مايكل كونينجهام. ترجمة: مها لطفي.

♦ المسرح :

– كدت أراه. عبدالحق الزروالي

♦ اللقائات :

– حوار مع عبداللطيف النعيمي: أجراه: مسمود عبدالغني – حوار مع كارلوس فوينتس : ترجمة: حكيم ميلود

♦ الشعر :

– قصائد: سركون بولس – جناز تذكاري: محمد القيسي – أليس ووكر. ترجمة: فاطمة ناعوت – الطقس جميل رغم السيدة الزعلانة روزا: الياس لحد – قصائد عزيز أرغاي – غبار من شجرة اللذة : محمد نجم – اسميك قامة الشجر: رشا عمران – قصائد: نهة علي – قصائد: رولا حسن – أشجار العنبر: عبدالله البلوشي – قصائد : أحمد شافعي – فواصل الوهم: فاطمة الشديدي – ضجر: يحيى الناعبي.

♦ النصوص :

– من أين تهب الريح على «جيهور»: خليل النعيمي – امتحان الروح «مزمار سوران» ترجمة: عزيز الحاكم – يد سقراط : عزيز العدادي – تصحيح وضع: أحمد زين – تخطي الجسم: منهل السراج – نوال: همدان زيد – دماج – لفق: موزلي كاللاغان ترجمة: محمود منقذ الهاشمي – قصتان: أحمد بن محمد – قبلة الماء: حسين المحروس – النقاء: سمير عبدالفتاح – أحداث المهدي: أحمد الرحبي – الراحل: طالب المعمري.

♦ المباحثات :

– كيف كبير هذا القضاء فجأة؟ ط. المعمري – شوقي ابي شقرا في «ثياب سهرة الواحة وللعتبة» صالح دياب – هاني الارباب الكاتب المجدد علي العقباني – اسلامان متقابلان (سيد قطب) – رفاعة الطهطاوي (غي سورمان) ترجمة: مرام مصري – مدخل لدراسات التناسل .. قصيدة وصول للفرياء لأحمد ناصر – رفقة محمد دودين – عوالم ايتالو كاليفني. باسم المرعي – حاضر الرواية في المغرب العربي يوسف النقيدي – فنس لـ أحمد بوزفور صدوق نور الدين – رصيف القيامة لـ ياسمين عدنان: ابتسام المتوكل – آمال موسى في اليوم الخامس بالشعر العربي بإيطاليا- الامبريالية الالكترونية «هبرت ريد» ترجمة: نهامة الجندي – الثقافة الغربية تبدي إخفاقا مؤسفا في تخيل اللقائات الأخرى ترجمة: خالدة حامد – هل الحياة كلها شفق:؟. ي. الناعبي.

♦ ترسل المجلات باسم رئيس التحرير والمضات تعبر عى وجهات نظر كتابها، وللمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء

ويلفريد ثيسيجر: سيرة حياة وكتابة

وانسانيته ووجدانه لتضيف وتؤسس ثراء وعمقا روحيين على المستوى البشري قاطبة.. إذ يقول «وأفضل صفات العرب جاءت من الصحراء ألا وهي إيمانهم الديني العميق الذي وجد تعبيره في الإسلام. واحساسهم بالانتماء الذي يربطهم بأشخاص يعتقدون نفس الدين واعتقادهم بجنسهم وكرمهم وحسن ضيافتهم وحرصهم على كرامة الآخرين كاخوانهم في الإنسانية. وطيب معشرهم وشجاعتهم وصبرهم. واللغة التي يتكلمونها. وحبهم الحماسي للشعر».

ويتابع ويلفريد ثيسيجر حديثه في هذا السياق الموضوعي «تأملت في تأثير العرب على تاريخ العالم بدا لي انه شيء ذو مغزى ان عرب الصحراء هم الذين فرضوا خصائصهم على الجنس العربي والتي انتشرت مع الفتح العربي.. ومن ثم أسسوا امبراطورية تزيد مساحتها عن مساحة امبراطورية روما.. وكانوا قد خرجوا من الصحراء متحدين بفضل دينهم الجديد.. ويصل ثيسيجر في استنتاجاته وتأملاته في هذا الانسان القادم من الصحراء لغزو العالم لانه لم يخلف وراءه الدمار والخراب كما فعل الآخرون وانما أنشأ حضارة جديدة واستوعب انجازات الحضارات التي سبقته ومن دونه لما تطورت العلوم والمعارف.. وما تم بناء الحضارة و«تاج محل» ويصل الكاتب والمستكشف البريطاني الى قوله: «لا استهجن الاقتراض انه في حالة انقراض الحضارات اليوم كما حدث لبابل وأشور فان كتب التاريخ المدرسية ستخصص بعد الفتي سنة من الآن بعض الصفحات للعرب دون اشارة حتى الى الولايات المتحدة الأمريكية». قصدت من اجترأ هذه الاشارات السريعة المنصفة حتى المبالغة ربما من كاتب ومجرب ينتمي الى الغرب في عمقه الانجلو سكسوني وفي عصر أصبح من مميزات الهجوم الغوغائي على أي شيء عربي واسلامي وشرقي الذي لا يظهر عبر مرآة الوعي الغربي الا في صورة ارهاسي وجاهل ومتخلف يؤثر القرف والاشمئزاز.. وروائع طبخة تدفع الأوروبيين الى التقيق كما عبر عمدة باريس ذات مرة.

سيف الرحبي

(..) لقد سبق ثيسيجر إلى الجزيرة العربية آخرون مثل داوتي ولورانس وبرتنام توماس مؤلف كتاب «البلاد السعيدة». وكذلك السير «جون فيليبي» حيث تركوا أثارا تتراوح في أهميتها ونوازعها، لكنها لا غنى للباحث عن مرجعيتها في شؤون المنطقة وتاريخها وتطورها حتى اللحظة الراهنة.

لكن كتاب «ثيسيجر» مثله مثل كتاب لورانس «أعمدة الحكمة السبعة» يتميز بقوة الملاحظة وعمقها ودقتها ليصل الى استنتاجات هائلة حول الصحراء وحياتها واستمراريتها قيما وشعوبا عبر التاريخ.. ويصل الى استنتاجات ومقارنات بين الحضارات البشرية وديمومتها وتلاشيها.

فهو في انطلاقه من وصف حياة الصحراء ومظاهرها وسراياها واطلالها الخفية يصل الى آراء تتميز بطابع كلي حول الانسان والحياة والموت والحضارة بشكل عام داخلا في عمق التكوين البشري ومساره وتبدلاته ودوام قيمه.

انها الكتابة التي تتطلب هذا القدر من التجربة المأساوية لتكون ذاتها وحقيقتها الشاهدة على مر الزمن.

في الاشارات السابقة الى ان ويلفريد ثيسيجر جاب صحراء الربع الخالي وهذه الأصفاغ الرملية المتحولة باستمرار بفعل العواصف والرمال التي تتغلغل قطعان الماشية والبدو في مناطق تظل تجسيدا لخطر دائم ومواجهة عنيفة.

لم يكن ثيسيجر الذي جاب قبل ذلك صحاري الحبشة وتشاد ومراكش واهوار العراق التي لم تكن الا تمارين أولية لرحلته الكبرى في جنوب الجزيرة العربية ومركز صحرائها وصحراء العالم.

لم تكن مغامرة هذا المستكشف الكاتب يمثل هذه الأهمية الا عبر ثمارها وتناجها الكتابية والتأملية وقيمة الآراء والاستنتاجات التي طرحها حول الحضارة العربية التي انطلقت من الصحراء وقيمها الخالدة، نحو العالم

• من كتاب (حوار الأمكنة والوجوه).

ويلفريد تيسيجر.

و البحث عن المدينة الفاضلة في الربع الخالي

هلال الحجري*

وفي القرن الرابع عشر يصورهم الرحالة الإنجليزي الشهير جون ماندفيل بأنهم «قوم كريهون جدا، ووحشيون، وبهم كل الصفات الشريرة» (٢). ولكن في عصر التنوير في أوروبا، تغيرت صورة البدو في الآداب الغربية، وأصبح عربي الصحراء رمزا لـ «البدائي النبيل» (Noble Savage)، الذي تجتمع فيه صفات «الحرية، والاستقلالية، والبساطة». كما صورها الرحالة الدانماركي كارستين نيبور حين زار جزيرة العرب في الستينيات من القرن الثامن عشر (٤). وتظهر صورة «البدائي النبيل» بكثرة في المرحلة الرومانسية، حيث نجد الرحالة وليام هيود الذي زار مسقط في نوفمبر ١٨١٦، يقدم لنا صورة مبكرة لبدو عمان، حيث يصف عربي الصحراء بهذه

صورة الصحراء العربية في آنهان الأوروبيين مرت بمراحل مختلفة عبر التاريخ فالإغريق نظروا إليها على أنها «بلاد العرب السعيدة». وفي الكتاب المقدس ترمز الصحراء العربية للخطيئة، والمجاعة، والفظح، ولكنها أيضا حيث يتدخل الرب لإحداث تطهير وتنقية البشر. أما الأوروبيون في القرون الوسطى، فقد اعتبروها مجرد أرض قاحلة نفيت إليها السيدة هاجر (١). وعرب الصحراء أنفسهم، رسم لهم الأوروبيون صورة مختلفة عبر العصور، فمؤرخو الحملات الصليبية إلى المشرق في القرون الحادي والثاني والثالث عشر، وصفوا البدو بأنهم كانوا يترصون، كبنات آوى، بما تؤول إليه المعارك، ثم ينقضون على الموزومين من كلا الفريقين المسلمين، والمسيحيين (٢).



* شاعر وأكاديمي من سلطنة عمان

أوروبا بعد الحربين الأولى والثانية. والقراءة المتأملة لأسفار كل من ويلفريد تيسيجر، وفريا ستارك، وبول باولز، وجون فيلبي، مثلاً، تؤكد بروز هذه الرواية الرومانسية للصحراء.

في هذه الورقة، أناقش شخصية ويلفريد تيسيجر الذي قضى خمس سنوات في عمان مرتبطاً مع البدو في صحراء الربع الخالي، ما بين ١٩٤٥ إلى ١٩٥٠. وبداية، أقر بأن هناك صعوبة في دراسة شخصية معقدة ومزدوجة كشخصية تيسيجر. فالرجل - على النذرة البالغة في الدراسات حوله، دك من المقالات الصحفية البسيطة التي تتناول تاريخ حياته وأسفاره - ليس من السهل تكوين رؤية ثابتة عن اتجاهاته هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن منهجية انتقائية، كما في كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، من الصعب تطبيقها في تحليل كتابات تيسيجر لأن الرجل لم يكن «إمبريالياً» موظفاً من قبل الاستعمار،

ومن ناحية أخرى فإن منهجية انتقائية، كما في كتاب الاستشراق لإدوارد

سعيد، من الصعب تطبيقها

في تحليل كتابات

تيسيجر: لأن الرجل لم

يكن «إمبريالياً» موظفاً من

قبل الاستعمار. ولا

عنصرياً، شوفينياً ينتصر

للدنم الأوروبي والرجل

الأبيض. ولا باحثاً عن

شرق ألف ليلة وليلة،

الكلمات «بدوي الصحراء كان مميزاً عن غيره بعمامة مخططة فوق رأسه وعليها جديدة مرنة كان متوجشاً، طليقاً، وإذا نظرت مستعرة خافتة، وطلعة متوقفة قلقة لقد بدا وكأنه ملك الخلائق» (٥) ويصفه عامة، فإن الصورة الرومانسية للبدوي في أدب الرحلات الغربي هي نزوع إلى المثالية وإذا كان ويليام هيود لم يتسن له غير نظرة خافتة للبدو في مسقط، فإن جين لويس بركهارت، الرحالة السويسري الذي سافر وعاش مع بدو الجزيرة العربية الشمالية في عام ١٨١٤، قدم لنا نفس الصورة المثالية للبدو، فقد وصف بانهم «الأجناس الوحيدة في الشرق الذين يمكن أن يوصفوا، بكثير من الإنصاف، بأنهم أخلاء حقيقيين» (٦) وتصوير البدوي العربي على أنه «ملك الخلائق» قد لا يكون غريباً في عبارة ويليام هيود السابقة ففي المرحلة الرومانسية، كما يرى تيم فلفورد، يبرز عربي الصحراء في رواية الشاعر البريطاني ويليام وردزورث لحلم كولبريدج على أنه «رسول الرؤيا»، ويمثل «هروباً من أسطول المياه للعالم الفاروق» (٧) وتجد في الكتاب الخامس لمقدمة وردزورث، هذا المثال للحلم الرومانسي

رأيت أمامي سهلاً للصحراء الرملية، يمتد، لا حد له.

كله سواد وفراغ

و حين أجلت بصري، تملكني الآسى والخوف.

و إذا ببخش غريب يظهر تجاهي، وقريبا مني.

متسماً جملاً عريباً.

كان عريباً من قبائل البدو

يحمل رمحا، ويتأبط

حجراً، وفي إحدى يديه يحمل صدفة

نات إشراق مدھش (٨)

هذه الصورة المثالية الحاملة للبدو صارت ظاهرة، تجدها في كتابات الرحالة الأوروبيين الذين قدموا إلى الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الأولى، والذين وجدوا في الربع الخالي من جزيرة العرب، والصحراء الكبرى في المغرب العربي متنفساً رومانسياً، واحة فكرية استظلوا بها من عناء المدنية الحديثة والدمار الروحي الذي اجتاحت



التصويري سواد وفراغ (١٩٩١)

ولا «عنصرها» شوفينيا ينتصر للدم الأوروبي والرجل الأبيض، ولا باخنا عن «شرق ألف ليلة وليلة»، بثرائه وأهنيته وفسقه، كما تخيله نيرفال وشاتوبيرياند. وسأحاول في هذه الدراسة الاستفادة من دراسات «ما بعد الاستعمارية» (Postcolonialism) والتي تتيح الفرصة لتحليل النصوص بوضعها في إطارها التاريخي، وبافتراض تعددية الصوت في العمل الواحد، وبضرورة الابتعاد عن التعميمات الجارفة (٩). كما أنني لن أقتصر على كتاب ثيسيجر الشهير الرمال العربية، وإنما سأنتهج آراءه، وفلسفته حول البدو والصحرَاء، في مؤلفاته الأخرى، والتي سيتم توثيقها في موضعه.

الصورة التي رسمها ثيسيجر لرفاقه، بدو عمان، تعكس قصة إعجاب. فقد أبهر بصبرهم، وشجاعته، وتسامحهم، وكرمهم ونبلهم. حياتهم التي وجدها «مفرطة في الصعوبة» يصفها بالكلمات التالية: «هؤلاء الرجال القليلون اعتادوا منذ ميلادهم على المشقات الجسدية للصحرَاء، وعلى شرب ماء ضحل أجاج، وأكل خبز معفر بالرمل وغير مختمر، وتحمل الرمال المزعجة التي تعصف بها الرياح، وتحمل شدة البرد والحرارة والوهج المعمي للأبصار، في أرض لا ظل فيها ولا سحاب» (١٠).

وفي مكان آخر، يصف أجسامهم بأنها «تأكلت بفعل الحياة في الصحرَاء، حتى لم يبق منها غير اللحم الأساسي، والعظم والجلد» (١١). تعلم ثيسيجر في الربع الخالي أن أي شخص يعيش مع البدو ينبغي أن يقبل عاداتهم ويتبع مقاييسهم، وأن الذي يسافر معهم فقط يمكنه أن يقدر شظف مثل هذه الحياة. ويؤكد أنهم كانوا نقاداً قاسين لأولئك الذين يفتقرون إلى قوة التحمل، والروح المرحية، والصفاء، والولا، والشجاعة. جاء ثيسيجر إلى الربع الخالي عمداً ليعيش الحياة الصعبة للصحرَاء، وخلال خمس سنوات تمكن من تعويد نفسه على تقاليد البدو؛ لأنه يعتقد أن الحياة البسيطة هي مركز النبل ونزوة الكرامة. وحسب ما يذكر مايكل أشرف، فإن ثيسيجر لخص، فيما بعد، فلسفته حول الصحرَاء بأنه «كلما انشوشنت الحياة، كلما كان المرء أسمى وأرفع» (١٢).

يعتقد ثيسيجر أن نبل البدو يكمن في كونه أخلاقياً وجسدياً أيضاً. فقد وجدهم يقدرون الحرية أكثر بكثير من الراحة والدعة. وأنهم لم يبالوا بالمعاناة، وإنما تقبلوا مشقة حياتهم بأنفة وعزة نفس. لهذا، فإنهم تمنعوا بالتفوق على أبناء المدينة الذين كانوا يكرهونهم ويمقتونهم. ويؤكد بأنه على الرغم من

**الصورة التي رسمها
ثيسيجر لرفاقه، بدو
عمان، تعكس قصة
إعجاب. فقد أبهر
بصبرهم، وشجاعته،
وتسامحهم، وكرمهم
ونبلهم. حياتهم التي
وجدوها «مفرطة في
الصعوبة»**

فقر البدو وحياتهم البائسة، فإنهم ضربوا أمثلة على نبلهم وإخلاصهم. وهو يعترف أن أحداً منهم لم يفكر في سرقة أي من ثقله أو أملاكه، رغم كونه غريباً بينهم، في قفار الربع الخالي. «كانت نفوذي مودعة في الخرج في أكياس من الخيش، وكان الخرج مفتوحاً. ورغم أن رفاقي كانوا فقراء إلى حد مبالغ فيه، فإن النفوذ ظلت أمانة في الخرج كما لو كانت محفوظة في بنك. لقد عشت خمس سنوات مع البدو، ولم أفقد البتة مليماً واحداً، أو حتى رصاصة، رغم أن الرصاص بالنسبة لهم كان أكثر قيمة من المال» (١٣).

في الصحرَاء، تقاسم البدو مع ثيسيجر، أو (امبارك، كما كانوا ينادونه)، أي شيء لديهم: «الماء الآسن»، و«الخبز النقي»، و«لحم الجمال الصلب». ويعلق ثيسيجر بأن قانون الصحرَاء كان يقضي بتقاسم الطعام، بغض النظر عن ضالته، بالسواي بين رفاق السفر. وقد حدث مرة أن اصطادوا أرنباً برزاً صغيراً، وبعد تقسيمه إلى الأجزاء المتساوية، استدرك ابن كهيته، الرفيق المقرب لثيسيجر، قائلاً: «الله! لقد نسيت تقسيم الكبد»، لكن الآخرين أصروا على أن (امبارك) ينبغي أن يأخذ. وقد قبله أخيراً بعد الاعتراض أن الكبد كانت يجب أن تُقسم أيضاً (١٤). وفي مناسبة أخرى، عندما أسر ثيسيجر من قبل الوهابيين في منطقة (السليل) في الأراضي السعودية، فإن جون فيلبي الذي لعب دوراً رئيسياً في تحريره، أعطى رفاق ثيسيجر بعض النقود. وحين تركوا السليل، أعطى محمد، دليل للقافلة، ثيسيجر حصته من مال فيلبي، وقال له: «هذا خمسة لك، نصيبك، نحن رفاق سفر وينبغي أن نقاسم كل الأشياء على حد سواء» (١٥).

يتحدث ثيسيجر بشكل مدهش أكثر عن كرم البدو، يصور «حفاوتهم السخية» كأسطورة. في الصحرَاء، رأى الشيخ الذي بدا فقير جداً «وجده ارتضى متفضنا على تجويف بطنه» من الجوع. وقد كان الانطباع الأول لثيسيجر أن الرجل ربما كان «عجوزاً سخياً حقيقياً»، لكنه علم فيما بعد أن العجوز كان أغنى رجل في قبيلته، وقد أفقره كرمه؛ لأن أحداً لم يأت إلى خيمته في أي وقت إلا نحر جملاً لإطعامه. وفي مكان آخر، يروي ثيسيجر هذه القصة الغربية.

«لمحت ثانية وقد استأنست حين رأيت مجرد صبي يستحث السحاق ينثا. انتظرناه. كان مرتدياً قميصاً أبيض وعمامة، ومتمنتقلاً خنجراً. كان طوله أقل بكثير من أربعة أقدام، وربما يبلغ من العمر أحد عشر عاماً. بعد أن تبادلنا معه الأخبار

رسمياً، وقف أمام جمالنا وقال، رافعاً ذراعاً، «لن توصلوا المسير». حينها قلت في سري، «اللعنة، هل فعلاً سوف نقف هذا الطفل» انتظر الآخرون في صمت. كبر الولد قوله «لن توصلوا المسير»، ثم أضاف، مشيراً إلى بعض الكتّبان على بعد خمسة أو ستة أميال، «يجب أن نأتوا إلى خيامي. سأنحر ناقة لعدائكم سأعطيككم الشحم واللحم». اعترضنا، محتجين بأن علينا طريقاً طويلاً أن نقطعه قبل الغروب، لكن الطفل أصر. وأخيراً، أفسح الطريق لنا قائلاً: «إنه كل العيب، ولكن ماذا علي أن أفعل أكثر من ذلك» (١٦).

مظهراً كرم البدو الذي أدهش ثيسيجر بصورة كبيرة، كانت حفاوتهم بالغة، رغم فقرهم المدقع: «أحضر مضيقونا لنا اللبن. نفخنا الرغوة جانباً وشرينا بكثرة. ألحوا علينا أن نخرّب أكثر، قائلين: «لن تجدوا اللبن في الصحراء أمامكم. اشربوا-اشربوا. أنتم ضيوقنا. لقد جلبكم الله إلينا- اشربوا». شربت ثانية، رغم علمي أنهم سيبيتون جوعى وعطاشى ذلك الليل، لأنه لم يكن لديهم أي شيء آخر، لا طعام ولا ماء» (١٧).

وكان الجانب الآخر لكرم البدو، والذي لم يستطع ثيسيجر أن يتحمّل أحياناً، فمرة في الربيع الخالي، بينما كانوا ينتظرون بليلة طيق الأرنب البري الذي أعده ابن الإيكة، وقد ظلوا شهراً لم يذوقوا طعم اللحم، نزل بهم فجأة بعض البدو الرحل في الصحراء. ويكل أريحية، كما يشير ثيسيجر، قدم رفاهه طيق الأرنب البري والخبز للقادمين الجدد، مؤكدين أنهم كانوا ضيوقهم وأن الله قد جاء بهم في ذلك «اليوم المبارك»: (١٨) مثل برترام توماس، والذي كثيراً ما كان يضطر أثناء رحلته إلى أن يحرك معسكره بسرعة لتجنب «المتضوئين الشرر في الرمال»، فإن ثيسيجر أيضاً «أغضبه» و«أثاره» تطلق الضيوف الذين تلقاهم رفاقه بالرضا. ومع ذلك فإن ثيسيجر كان منهجراً «بالكرم الباذخ»، على حد تعبير مايكل أش، للبدو إلى درجة أنه قارنه بسلوك قومه الإنجليز في تعاملهم مع الضيوف، منتقداً بشدة قلة اكرامهم بالغرباء:

«بالفعل، إن أسوأ وحدة هي أن تكون وحيداً في حشد من الناس. لقد كنت وحيداً في المدرسة، وفي المدن الأوروبية، حيث لم أكن أعرف أحداً، لكنني لم أكن وحيداً أبداً بين العرب. لقد جئت إلى بلادهم حيث كنت غريباً، وقد مشيت في الأسواق فحياً في صاحب محل، ودعاني للجلوس بجانبه في محله، وطلب لي الشاي. ثم تقدم أناس آخرون وانضموا إلينا. سألتني من أكون، ومن أين جئت، وأسأله أخرى غير محدودة لا ينبغي أن نسألها نحن

يصتد أن الحياة

البسيطة هي مرتكز

الثقل وذروة الكرامة.

وحسب ما يذكر مايكل

أشر، فإن ثيسيجر لخص،

فيما بعد، فلسفته حول

الصحراء بأنه، كلما

اخشوشنت الحياة، كلما

كان المرء أسمى وأرفع.

غريباً أبداً وقد دعاني أحدهم للغداء، وفي الغداء قابلت عرباً آخرين، حيث دعاني شخص آخر منهم للغداء وقد تساءلت بحزن كيف سيكون شعور العرب الذين نشأوا على هذه التقاليد لو أنهم زاروا إنجلترا، وتمنيت أنهم سيديركون أننا غير ودودين تجاه بعضنا البعض، تماماً كما يمكن أن تبدو لهم. (١٩) التّسامح وحسن المعشر من القيم الأخرى التي وجدتها ثيسيجر في الربيع الخالي، حيث يؤكد رأي برترام توماس من أن عرب الصحراء كانوا أكثر تسامحاً من أبناء المدينة. يزعم ثيسيجر أن رفاقه البدو-رغم أن المتنطعين من أهل المدن يستهزئون

بجهلهم للإسلام- كانوا متضبطين في صلواتهم ويصومون رمضان بالرغم من العطش والجوع في الصحراء، غير أنهم لم يكونوا متعصبين. ومرة عندما سأله أحدهم، لماذا لا تصيح مسلماً حيث ستكون فعلاً واحداً منا، ضحكوا ولم يغضبوا منه عندما ردّ مازحاً: «أعوذ بالله من الشيطان» مستحضراً الدعاء الذي يقوله المسلمون عادة في رفض أي شيء مشين أو مخيف. (٢٠) أثنى ثيسيجر كثيراً على تسامح رفاقه البدو الذين عاملوه - وهو غير مسلم- بأدب ولطف، بينما كان التعصب الديني منتشراً في ذلك الوقت عبر الأجزاء الغربية والشمالية من الجزيرة العربية، وأيضاً في داخلية عمان. ففي المناطق الوهابية، شهد ثيسيجر المظاهر القبيحة للتعصب. في تهامة، رأى بعض الأولاد الذين قطعت أيديهم ببساطة لأنهم قد خدّبوا على الطريقة التي لم يرض عنها الملك، وفي بلدة السليل، اعتقل هو ورفاقه من قبل الوهابية الذين نظروا إليه على أنه «كافر» وأن رفاقه «عرضوا أنفسهم في خدمة كافر من أجل الذهب». ويدّعي ثيسيجر أنه حيثما مروا في تلك المنطقة كان الرجال المسنون يصفقون على الأرض، والأطفال يتبعونهم ويفنون بأزبداء الصنارتي... الصنارتي (٢١) ويخبرنا أيضاً أنه عندما صدم بعض الوهابيين رفاقه بسؤال: لماذا لم يقتلوه في الرمال ويأخذوا مالاً، غضب أحدهم وقال لثيسيجر موقفاً له: «إنهم كلاب وأبناء كلاب... يقولون إنك كافر، لكنك أفضل مئات المرات من مثل هؤلاء المسلمين». (٢٢) كذلك يذكر ثيسيجر أنه حين خصموا إيليا في (طوي ياسر) في داخلية عمان، ليتجنّبوا انتشار أخبارهم في أراضي الإمامة حتى لا يتم اعتقالهم، انضم إليهم رجل عجوز متعصب، فبعد تقديم التمر والقهوة له، قام وصلى بشكل مطول، ثم جلس معهم صامتاً لم ينسب بكلمة، وكان «يهبّ بلحيته». ولكن عندما حاول البدو تسليته أنفسهم بشيء من النكت، استشاط الرجل غضباً وانتهزهم قائلاً بأنهم

في الربيع الخالي، لميس تيسيجر كل قيم الصحراء. التحمل، والتبيل، والوقار، والحفاوة، والتسامح حتى في شيخوخته، فإنه ظل يذكّر تلك «السنوات الخمس الأبرز في حياته».

«لم أنس أبدا الحفاوة البالغة للبدو، وكرمهم بأي ما مل يملكونه حتى لو تركهم مفلسين، كما لم أنس أمانتهم المطلقة، ولا اعتزازهم بأنفسهم وقيائلهم، ولا إخلاصهم لبعضهم البعض أو إخلاصهم لي على الأقل، أنا الغريب الذي أتيتهم من بلد أجنبي ودين مختلف، الإخلاص الذي كاد أن يكلفهم حياتهم أكثر

من مرة.» (٢٥)

تيسيجر وجد ضالته في الربيع الخالي، إن جاز التعبير، يعلن أن في الصحراء، رغم قحطها، لم يشعر أبدا بالحنين إلى الوطن وإلى المراعي والغابات الخضراء في الربيع، لكنه عندما كان في إنجلترا «ثاق، يألم كاد أن يكون جسديا، للعودة إلى الجزيرة العربية.» (٢٦) وفي موضع آخر، يفصح عن نوع حاد من النوستالجيا، فيبعد المعاناة من عدد من ليال الجوع في

«بالفضل، إن أسوأ وحدة

هي أن تكون وحيدا في

حشد من الناس. لقد

كنت وحيدا في المدرسة.

وهي المدن الأوروبية.

حيث لم أكن أعرف أحدا،

لكنني لم أكن وحيدا أبدا

بين العرب

ينبغي عليهم أن لا يرافقوا كافرا لكن أحدهم رد عليه بقسوة كي يطرده «إنني قد لا أفقه في المسائل الدينية، لكنني على كل حال لا أقصي طوال الوقت أصلي وأهرش مؤخرتي مثلك.» (٢٣)

على خلاف هذا الأسلوب غير الودود من المعاملة من قبل بعض المسلمين المتعصبين، فإن تيسيجر وجد الملجأ في الصحراء، حيث رأى الكرم والتسامح في أقصى صورهما ويعطي هذا المثال

«وصلنا إلى (بای) بعد خمسة أيام من مغادرتنا (حوشي)... وحين اقتربنا من قمة الكثيب، ظهر عليه

فجأة شخص صغير الحجم، كان (ابن عوف) الذي صرخ مهللا بقدمنا ونزل من على التل إلينا. وأقبل العجوز (طماطم) يهرج نحونا، فنزلت متبسا من فوق ناقتي وحييتهم. طوقني الشيخ بذراعيه، والدموع تجري على خديه، وقد بدا متأثرا حتى لم يستطع أن يتماسك. وقد أعرب عن سخطه الشديد عندما تركني رجال (بيت كثير) وعادوا من (رملة الغافة)، وقال إنهم قد جلبوا عارا شنيعا على قبيلته حين تخلوا عني.» (٢٤)



تيسيجر خلال عبوره الثاني لصحراء الربيع الخالي

الصحراء، يقول: «إذا كنت في لندن، سأعطي أي شيء لأكون هنا» (٢٧) بيرز تيسيجر هذا الشوق للربع الخالي بإيمانه أن البدو أخذوا قيمهم من الصحراء: فطرتهم البدئية العميقة، وتقديرهم لرفقة السفر، والكرم، والوفاء، والمرح، والشجاعة، والتحمل، وحب الشعر. لكنه يؤكد بأنه إذا ما أدخلت الحياة الحديثة إلى مجتمعهم، فإنهم عرضة لأن يتخلوا عن كل هذه القيم، ويصبحوا «بروليتاريا طغلبية تجلس للفرقضاء حول حقول النفط، في القذارة العفنة لمدن الأكواخ» (٢٨) وهذا يعني في الحقيقة أنه يتوق للماضي كزمن مثالي للحياة. وهذه هي النوستالجيا على حقيقتها. وحسب ما يرويه مايكل أشر، فإن تيسيجر يمتنى ألا يعيش في القرن العشرين، بل يحلم أن يرجع إلى العصر الإدواري. (٢٩) وفي كتابه الرمال العربية يؤكد أنه

«كان يتوق إلى الماضي، ويستاء من الحاضر، ويخاف من المستقبل». (٣٠) فلسفة تيسيجر، إن جاز التعبير، والتي لخصها في هذه العبارات الفلأث، تنضج في كل كتاباته (٣١) وإذا أخذنا هذا في الاعتبار، فإننا قد نفقه الحرب الشعواء التي يشنها ضد الحضارة الغربية.

في مقدمته لـ «الرمال العربية»، يصرح تيسيجر أنه عندما عاد إلى عمان وأبو ظبي في عام ١٩٧٧ أصيب بداء متعاض وخيبة أمل، كما رأه من تغيير وتعدن جلبه اكتشاف النفط في المنطقة. ويقول إن حياة البدو التقليدية التي قد جربها أثناء «سنواته الخمس المتميزة» في الربع الخالي قد دمّرت بإدخال السيارات والماكينات. والحقيقة أنه قد تنبأ بمثل هذه التغييرات و«التفكك» - على حد قوله - في المنطقة في عام ١٩٤٨ عندما كتب قصة رحلته الشالشة حول الربع الخالي: «أدرك أنهم وأسلوب

حياتهم مفارقة تاريخية، وأنهم عرضة للانقراض». ولذلك تجنب، كما يدعي، أي اتصال مع شركات النفط، والتي قد بدأت في استكشاف بعض أجزاء عمان (٣٢) ولهذا فإن لمن مظاهر الحضارة الغربية ومقتها بشكل ثيمة دائمة في كتابة تيسيجر: «لقد كرهت الماكينات طوال حياتي. ويمكنني أن أفكر كيف قد امتعضت في المدرسة من قراءة الأخبار أن شخصا ما قد طار فوق الأطلنطي أو سافر عبر الصحاري في سيارة. وقد أدركت حينها أن السرعة وراحة المواصلات الميكانيكية ستسرق من العالم خاصية التنوع» (٣٣)

على حد تعبير شارلوت إدواردز، فإن تيسيجر «ببساطة يقلب القيم الغربية على رأسها» (٣٤) فهو، يهاجم بشراسة الولايات

المتحدة الأمريكية، معتقدا أنها تحاول فرض ثقافتها التكنولوجية المادية الأجنبية على الشعوب في كل أنحاء العالم، ويرى الأمريكيين، كما يشير مايكل أشر، على أنهم أناس وقحون متكبرون، تعوزهم الأصول، والتاريخ، والتقاليد، بل يراهم على أنهم «كارثة كاملة» (٣٥) ويدعي سايمون كورتولد أن تيسيجر مرة صدم، أثناء الاستماع للأخبار ولتقرير اللجنة التابعة للأمم المتحدة حول حقوق الإنسان في المملكة العربية السعودية: «اللجنة، من هم حتى يقرروا الدول الأخرى كيف تتصرف» ينفي احترام الحقوق المختلفة للشعوب وثقافتها - لماذا يكون لأمريكا القدرة على فرض قيمها على بقية دول العالم» (٣٦)

من ناحية أخرى، فإن تيسيجر مدح الحضارة الإسلامية، واعتقد أن قيمها النبيلة كفيلة ببقائها

«لقد بدا لي من غير الشبالي كليا، الافتراض أن حضارات اليوم إذا آلت إلى الاختفاء تماما كما حدث لحضارتي بابل والمملكة الآشورية، فإن كتب التاريخ المدرسية، لألغي سنة من الآن، قد تركز بعض الصفحات للعرب، دون أي ذكر للولايات المتحدة الأمريكية» (٣٧)

فلسفة تيسيجر، كما أثرت سابقا، مبنية على أساس أن الماضي هو زمن الحياة المثالية. فهو يعتقد أن نبل العرب جاء من الصحراء، في الوقت الذي كان فيه هناك فقر، وحياة بدائية شاقة، وقدرة على التحمل. وعندما أصبحت الجزيرة العربية غنية بإنتاج النفط، نتج عن ذلك «الانحطاط» و«الهلاك»، ونرى أحد الرحالة المتأخرين إلى الجزيرة العربية، جوناثان رابان، يقبلي فلسفة تيسيجر ويضعها بوضوح في هذه الكلمات:

«لقد خان العرب حلمًا إنجليزيًا جوهريًا حول ما ينبغي أن يكونوا عليه. تعلمنا أن نحهم على أنهم، بشكل بطولي، بسيطاء وفقراء، أما الآن، مع شركات استعمارهم المتعددة الجنسيات، ورجال أعمالهم المسافرين على طائرات الكونكورد، وبيوتهم الريفية الإنجليزية، وكاميراتهم ومعداتهم الصوتية العالية الجودة، وسياراتهم الباهظة الثمن، فإنهم قذفوا أوهامانا العاطفية في وجوهنا» (٣٨)

هاجم تيسيجر الحياة الغربية الحديثة، مخترلا إياها في الثقافة الأمريكية، كما رأينا سابقا. ويضيف مايكل أشر بأن تيسيجر أيضا انتقد هذه الحياة في بريطانيا اليوم، فهو يقول: «هناك فساد في إنجلترا، حيث لا تقدر للقيم القديمة للحياة»

ثم أنشأ الحقاوة البائفة

للبدو، وكرمهم بأي مال

يملكونه حتى لو تركهم

مضامين، كما لم أنشأ أمانتهم

الطاقة، ولا اعتزازهم

بأنفسهم وقبائلهم، ولا

إخلاصهم لبعضهم البعض أو

إخلاصهم لي على الأقل، أنا،

الغريب الذي أتيتهم من بلد

أجنبي ودين مختلف،

الإخلاص الذي كاد أن يكلفهم

حياتهم أكثر من مرة.

اليوم، إذا ذكرت الوطنية، على سبيل المثال، ستكون موضع سخرية « وهو إذا امتدح بلاده فإنه يمتدحها في شكلها القديم، أيام الإمبراطورية البريطانية، إذ يقول: «لا توجد إمبراطورية في تاريخ العالم تضاهيها في إنسانيتها وتفاניה في توفير السعادة لرعاياها». (٣٩) ولذلك فإن الحنين إلى الماضي ينفخ خلف فلسفة ثيسيجر في رفضه للحضارة الغربية، فهو يتوق إلى الجزيرة العربية القديمة وإلى الإمبراطورية البريطانية، ولكنه يلعن أمريكا الحاضرة

وقد وجه بعض النقاد انتقادا شديدا لفلسفة ثيسيجر هذه، فقد وصفوها بـ«الرومانسية المفرطة» يقول هيلجا غراهام أن ثيسيجر لم يدرك أن قدرة التحمل بالنسبة للبدو لم تكن «رياضة مازوشية» يستغنونها، وإنما كانت فقط البديل الوحيد في أيديهم. (٤٠) ويتساءل بيتر برنت أيضا حول

رومانسية ثيسيجر:
«هل الفقر، والمثقة،
والخطر، والاحتمال
الحملي للموت هي
الثمن الذي ينبغي أن
يدفعه الناس لقوانين
الشرف، والحرية،
والشجاعة الغربية
التي يسعون إليها»
هل هذا هو الثمن الذي
يسود أي منا أن
يدفعه. (٤١) ويعتبر
مايكل أشر، كاتب
سيرة ثيسيجر، من أشد
المنتقدين لمثل هذه
الأيديولوجية، والتي

يصفها بـ«الرومانسية الأنانية». يعتقد أشر أن التغييرات في حياة البدو لم تجد هوى في نفس ثيسيجر: «لأنه كان ينظر إلى البدو من منظور جمالي محض - لا كواحد تورط في حياتهم إلى الأبد». (٤٢) والحقيقة، أن أي شخص يعرف كيف كانت الجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط لن يتقبل التوسلجيا التي ينادي بها ثيسيجر. فالنفت كان لكثير من الناس في المنطقة مخرجا من الجوع، والفقر، والمرض، والجهل، والموت وفوق

«لقد كرهت الماكينات
طوال حياتي. ويمكنني
أن أتذكر كيف قد

امتعضت في المدرسة من
قراءة الأخبار أن شخصا
ما قد طار فوق الأطلنطي

أو سافر عبر الصحارى
في سيارة. وقد أدركت
حينها أن السرعة وراحة

المواصلات الميكانيكية
ستسرق من العالم
خاصية التنوع.

هذا، فإن الفحدي الحقيقي لرومانسية ثيسيجر هو التساؤل عما إذا كان هناك تضاد بين الثروة والنبذ، أو تلازم بين الفقر والشرف والأهم من ذلك، فإن ثيسيجر وبقية الرحالة الرومانسيين إلى الجزيرة العربية، بخلاف شعوب المنطقة، جاءوا بشكل مؤقت، وكان لديهم اختيار المغادرة في أي وقت. إضافة إلى ذلك، فإنهم احتاروا، عذرا، السفر في المنطقة في فصل الشتاء، متجنبين الحرارة الشديدة والظروف القاسية التي كان يعاني منها سكان المنطقة في فصل الصيف لقد قدموا إلى المنطقة «لاكتشاف الجاهل»، ولم تكن لديهم النية للبقاء أو أن يكونوا بدوا في الصحراء. ثيسيجر، نفسه، صرح بأنه لا يمكن أن يكون بدوياً: «لم أجد نفسي بإمكانية أن أكون واحدا منهم» (٤٣) كما أنه أيضاً، فيما بعد، أخبر صديقه العميم وكاتب سيرته الرسمي أليكساندر ميتلاند بأنه «كان سعيداً في أن يعيش في عالمين، رفاهية إنجلترا وقسوة الجزيرة العربية: أحب إبقاء العالمين مختلفين تماماً» (٤٤) ولهذا فإن الربيع الخالي كان بالنسبة لثيسيجر والرحالة الرومانسيين الآخرين «مثالية قاسية»، إذا أردنا أن نستعير كلمات جوناثان رابان. (٤٥) وتوى سيراين هات من الصحراء العربية، رغم قسوتها، أحققت على شيء من «حبيبات المدينة

الفاضلة» وأنها كانت لثيسيجر «واحة مؤقتة» فقط، تمكن فيها من أن يخفف من عطشه للمجهول. (٤٦) لم يأت ثيسيجر إلى الربيع الخالي، خالي الوفاض. بالطبع، فإن قراءته لبطلة الفونجي، توماس إدوارد لورانس، والمعروف بلورانس العرب، وبقية الرحالة البريطانيين في جزيرة العرب، أمثال ريتشارد بيرتون، وتشارلز داوهتي، وبيتر توماس لعبت دوراً أساسياً في تشكيل خياله حول الصحراء، وفي إيقون،



سالم بن غبيشة ▲

سالم بن كيبية ◀

قرأ فيسيجر كتاب يوثين لأليكساندر كينجليك، وروايات أخرى حول «الشرقيين» مثل روايتي كيم لريدارد كيبلينج، واللورد جيم لجوزيف كونراد. ويصرّح فيسيجر بأن هذه القصص منحت «كلّ سحر الشرق» (٤٧) والجدير بالذكر، هنا، هو أن كينجليك، رغم رويته للصّحراء واصطحابه «البدو الحقيقيين»، فإن انطباعه عنهم يختلف عن رؤية فيسيجر. فقد بدت الصّحراء لكينجليك على أنها «جوف مروع، دون أية فرصة للعزّة؛ لأنّ عرب الصّحراء كانوا خلقاً، رفقته حماسية، ويصرخون في بعضهم البعض» (٤٨). وبخلاف فيسيجر الذي كان يتألم أثناء بعده عن الربع الخالي، ويحنّ إلى العودة إليه حين الإبل، فإن كينجليك «دائماً كان يشغف من العودة إلى الصّحراء» (٤٩) ومع ذلك، فلربما وجد فيسيجر في وصف كينجليك للصّحراء ما شجّه مخيلته حول قفار الربع الخالي وقسوته. كما في هذه القطعة مثلاً:

«أصبحت الحرارة شرسة، لم يكن هناك وارٍ، ولا غورٍ ولا هضبة، ولا رابية، ولا حتى ظلّ لأيّ شيء مما يمكنني من استرشاد الطريق. كلما تقدّمت ساعة بعد ساعة، لم أرَ أيّ تغيير - وظلّت المركز الحقيقي لأفقٍ مستدير، كل ساعة تقدّمت، والوضع نفسه لم يتغير. نفس - الدائرة نفسها لسماءٍ ملتهبة - الدائرة نفسها لرحل، ظلّ يتوجّه ضوياً وبناراً» (٥٠)

أما رواية كيم، التي نشرت أولاً في عام ١٩٠١، فإن النقاد يعتبرونها من أفضل روايات كيبلينج. إدوارد سعيد، في مقدمته لطبعة البينجوين، ١٩٨٧، يعتبر كيم «تحفة إمبريالية» (٥١) وقد قرأ فيسيجر، حسبما يروي مايكل أنش، رواية كيم أربعين مرة، وهو بكلّ سعادة يود لو يقرأها أربعين مرة أخرى. (٥٢) وما هو جدير بالملاحظة هنا، أن هناك تشابه بين شخصية

فيسيجر وشخصية كيم، بطل الرواية. كان كيم ولداً يتيماً لأب أيرلندي. وقد ولد في الشرق (في الهند) حين كان أبوه يعمل في خدمة الإمبراطورية البريطانية. وبالرغم من أنه ليس وفكر كواحد من الهنود، وأنّ جلده «احترق بلون السواد» كماي من أبناء البلد الأصليين، وأنه كان سعيداً بين الشعب الهائس في لاهور، كان يعتقد بأنّه مختلف عنهم: «أنا لست صاحباً، أنا فقط أحد المريدين، ورأسي ثقيل على أكتافِي». (٥٣) كذلك، فإن نزعتة وميله إلى صحبة الرجال، دون النساء، يمثل وجهاً آخر في تقارب شخصيته مع شخصية فيسيجر. فمن إحدى الروايات بين كيم والقسّ البوذي (لاما)، على سبيل المثال، هي عدم رغبتها في النساء: فهما يعتبران المرأة عقبة أمام طموحاتهما

العليا: «كيف يمكن للمرء أن يتبع الطُريق أو اللُعبة العظيمة، عندما يضايق بشكل دائم من قبل النساء» (٥٤) ولحدّ ما، فإن فيسيجر لديه نفس خصائص شخصية كيم. فقد ولد ونشأ في الشرق أيضاً، في أديس أبابا، كما أنه كان سعيداً بين البدو، يلبس مما يلبسون ويأكل مما يأكلون، دون أن يخالجه شعور بإمكانية أن يكون واحداً منهم في الحقيقة.

ورواية اللورد جيم، التي نشرت أصلاً في إدنبورج بمجلة بلاكود عام ١٩٠٠، أعيد نشرها عام ١٩٠٦ في نيويورك بمجلة بعنوان «قصة رومانسية». والحقيقة أن رؤية فيسيجر الرومانسية للجزيرة العربية، وأفريقيا لها أصولها في أعمال كونراد، خاصة اللورد جيم، والتي يقول عنها ترميسي سمي بأن رومانسيتها واضحة من حيث «استكشاف الطموح البشري، ليس ببساطة إلى حد المثل الأعلى، لكنّه، يقيناً، إلى حد المستحيل» (٥٥)

في أوكسفورد درس فيسيجر التاريخ، وكان لديه، كما يقول، «تصور رومانسي، وليس موضوعي، للتاريخ»، كما أنه كان يعتبر الإسكندر الأكبر أحد أبطاله الأهم (٥٦) وقرأ في أكسفورد، أيضاً، بلاد العرب السعيدة لهرتزام توماس والذي أعطاه «بعض الإعجاب، بحياة البدو، كما قرأ كتاب لورانس ثورة في الصّحراء، والذي، كما يذكّر، «أيقظت اهتمامه بالعرب» (٥٧) ورغم أن معظم الرحالة البريطانيين من أمثال داومتي، وبيترن وتوماس، بصفة عامة، كانوا الآباء الروحيين لفيسيجر، فإن لورانس كان له نصيب الأسد في الاستحواذ عليه. كان معجباً به بشدة، وقد تأسف كثيراً أنه لم يقابله، حيث يقول: «كنت سأبذل المستحيل للقائه () والحقيقة أنه لم يكن هناك شخص وددت لو التقيت به أكثر منه» (٥٨)

ومن يقرأ كتابات لورانس يمكنه اكتشاف بعض جوانب تأثيرها على فيسيجر، خاصة فيما يتعلق بنظرته المثالية للبدو فقد تحدث لورانس، قبل فيسيجر، عن الشخصية الفريدة لسكان الصّحراء وتمييزهم عن غيرهم في القدرة على تحمل شظف العيش، إذ يؤكّد بأن «طرق البدو في الحياة كانت صعبة حتّى لأولئك الذين تربوا معهم، وهي للغريب أفزع إنها موت في حياة». كذلك فقد سبق لورانس فيسيجر بالتفني بشجاعة البدو، وحريتهم، وصبرهم، وتفوقهم على أبناء المدن. وهذه الاقتباسات من كتاباته تؤكد هذه الفكرة: «إن البدوي تخلص من جميع العلائق المادية، ووسائل الراحة، وكلّ الحاجات الفائضة، والتعقيدات الأخرى؛ لتحقيق الحرية الشخصية التي

**«لقد بدا لي من غير
الخيالي كلياً، الافتراض
أن حضارات اليوم إذا أتت
إلى الاختفاء تماماً كما
حدث لحضارتي بابل
والملكة الآشورية، فإن
كتب التاريخ المدرسية،
لافي سنة من الآن، قد
تكس بعض الصفحات
للعرب، دون أي ذكر
للولايات المتحدة
الأمريكية،**

تلازم معها الجوع والموت.... «لم يجد عربي الصحراء متعة كمتعة كعب النفس طوعا. لقد وجد الخني في الزهد، ونكران الذات، وضبط النفس»... «إن إيمان الصحراء مستحيل في المدن». وحتى فكرة المناحة ورثاء الحياة البدوية، الفكرة التي تتردد كثيرا في كتابات تيسيجر، نجد لها أصولا عند لورانس، الذي يقول «إنهم لم يعودوا الآن بدوا، وبدأوا في المعاناة، مثل القرويين، من الدمار» (٥٩). وقد قرأ تيسيجر أيضا بلاد العرب السعيدة لتوماس، لكنه، حسبيما يروي مايكل آش، وجده «ملا» بل يرى أنه «يكاد يكون سيئا لأن البدو لم يظهروا فيه كشخص ببارزة» (٦٠) كما أن تيسيجر، في نعيه لتوماس، اعتبر رحلة هذا الأخير في الربع الخالي سهلة ويسيرة لأنه اختار «أسهل الطرق، فضل تلال الرمل صغيرة، وأبار المياه وفيرة». ولذلك فإنه فضل على عمل توماس كتاب

الربع الخالي لجون فيليب، إذ يعتقد أن طريق فيليب في الربع الخالي كان «أكثر صعوبة». وأن رحلته «سوف تبقى دائما ملحمة السفر في الصحراء» (٦١) ونفس الرؤية، اعتبر تيسيجر استكشافات كل من جيمس ويلستيد وصمويل مايلز، الذين اخترقا داخلية عمان في ١٨٤٥ و ١٨٨٥، على التوالي، على أنها إنجازات سهلة لأنهم «قاموا بالسفر تحت حماية سلطان مسقط» (٦٢) ومن الواضح جدا، أن فلسفة تيسيجر الآن ذكرها بأنه «كلما أوشقشت العياة، كلما كان المرء أسوأ وأرفع»، تقف وراء معظم آرائه سواء حول الرحالة أنفسهم أو من يرتحلون إليهم. هذا، وقد دافع تيسيجر عن مواقفه نحو البدو والصحراء، منكرًا أن الرومانسية كانت وراء حب الرحالة البريطانيين للجزيرة العربية.

«الرحالة البريطانيون في الجزيرة العربية مثمنون كثيرا بالمواقف الرومانسية عن العرب. قد يكون هذا صحيحا بالنسبة للبعض، لكنه قلما يطبق على أولئك الذين تقاسموا العياة والحرمات، لفترة طويلة، مع رفاقهم الذين يبدون، وداوهمي، وفيليب لم يكونوا أبدا رومانسيين في مؤلفاتهم عنهم. وربما كان لورانس رومانسيا في شبابه حينما كان في كارتشميش، لكنه بالتأكيد لم يكن كذلك في الوقت الذي وصل فيه إلى دمشق» (٦٣)

قد يكون المفتاح في تفسير نوستالجيا تيسيجر إلى الأماكن البعيدة والحياة البدوية، يكمن أيضا في هويته الشخصية. فالرجل منذ مولده في الحبيشة إلى أواخر عمره لم يمش في موطنه، بريطانيا، إلا اماما، وهذا ربما كان له دور كبير في

تشكيل رؤيته في الحياة، حتى عندما ذهب إلى إنجلترا للدراسة، كان غير قادر على أن يتكيف مع سلوك أتراه من الأطفال الإنجليز؛ لأنه، كما يزعم، كان يري لهم قصصه عما رآه في الحبيشة، فتلقاها «التكذيب والسخرية»، وبالتالي فقد قرر «أن ينكسر إلى نفسه» (٦٤) وبالمقابل، أيضا، فإنه في أيامه المبكرة لم تكن لديه صداقات حميمة مع خدم عائلته من الأبحاش، بل كان لديه شعور «بالفوق عليهم». كما يصرح بذلك (٦٥) لكنه، يؤكد فيما بعد، أثناء أسفاره المتعددة، أنه وجد الانجذاب للأجناس والألوان المختلفة أكثر من الانجذاب إلى مواطنيه:

«غربة». وجدت هذه الصداقة يسيرة جدا بين الأعراق المختلفة عني. وهذه السمة، ربما يمكن إرجاعها إلى الرفض المؤلم، الذي عانيت منه من قبل أتراهي في المدرسة الإعدادية، عندما كنت طفلا صغيرا وصل متأخرا من الحبيشة إلى عالم إنجليزي أجني» (٦٦)

مع ذلك، فإن شخصية تيسيجر من الصعب اكتناهاها، وتبدو غامضة جدا. إن من الصعب أن تقول بأنه وجد نفسه في جنس ما أو ثقافة معينة، فالتناقضات الموجودة في كتبه تقودنا إلى مثل هذه الحيرة الغموض في شخصيته. فبينما هو يحسني بإنجليزيتيه ويشعر بالفخر عندما كان وسط مواطنيه من الجنود البريطانيين العاملين في (راي إف. ر.أ.ف) في عمان: «كنت فخورا لأن أكون من جنسهم... وهم بأي اعتبار، لم يكن لهم نظير في العالم»، يؤكد أنه «لم يكن من الممكن أن يجد الرضا بينهم أبدا» وهو إلى حد ما، حاول إيجاد هذا الرضا بين البدو، رغم قناعته بأنه «يجب ألا يكون واحدا منهم أبدا» (٦٧) كذلك فإنه عندما جاء إلى الربع الخالي قرز لبس الثوب العربي لكي يجتذب بعض القبائل الدعوانية وبعض مشاق السفر في الصحراء. على أنه في الوقت نفسه، يستعذب بدرجة مازوشية، الظروف الصعبة التي واجهها في عبوره للرمال، ويؤكد أن «إعجابه بهذه الرحلة لا يكمن في رؤيته البلد ذاته، لكن في رؤيته تحت مثل هذه الظروف» (٦٨) كذلك، تجده يدافع عن الإمبراطورية البريطانية، مدعيا استحالة أن يستطيع أحد إعطاء مثال واحد على «وحشيتها أو ظلمها»، لكنه، نفسه، ينتقد الإمبراطورية بقوله: «لا يمكنني أن أنسى كيف قمنا بالقتل، بسهولة، أثناء الحرب» (٦٩) حتى صورته للبدو، الذين عظمهم لكرمهم، وشجاعتهم، وبنابهم، غير متجانسة، انظر، مثلا،

هذه الفقرة التي تظهر المفارقات الكبرى لشخصيات البدو:

كما أن تيسيجر، في نعيه لتوماس، اعتبر رحلة هذا الأخير في الربع الخالي سهلة ويسيرة لأنه اختار أسهل الطرق، حيث تلال الرمل صغيرة، وأبار المياه وفيرة.. ولذلك فإنه فضل على عمل توماس كتاب الربع الخالي لجون فيليب، إذ يعتقد أن طريق فيليب في الربع الخالي كان أكثر صعوبة،

«إنهم من الصعب أن تقيمهم؛ لأنهم كتلة من التناقضات. تجدهم طماعين وجشعين، يتكلمون باستمرار عن المال، ويتجادلون، طويلاً، بغضب حول دولار، ثم ينحرون جملاً قيمته مائة وخمسون دولاراً لإطعام غريب كما أنهم يتقاسمون دائماً طعامهم وماءهم، مهما قل، مع كل القادمين إليهم، وإسراف مفرط. وكما أن السُرقة النافهة لا يكادون يعرفونها، يمكنك أن تترك نقودك منيعة عندهم، تجدهم يتسولون بدون خجل، ويحاولون التملق بشكل طفولي تعوزه اللباقة، ليحققوا مآربهم في النهاية. هم مخلصون لبعضهم البعض، والجريمة الأكثر قبحا عندهم تكون في هجر رفيق على الطريق، ومع ذلك فإنهم لا يراعون الحياة البشرية، وبإمكانهم أن يقطعوا حلق صبي من الرعاة أعزل، دون اكتراث وتجدهم سعداء ومستمتعين، ونفوسهم رضية بوجه عام، إلا أنهم سريعو الغضب، إذا أثيروا، ويهبون لدفع الضيم عنهم» (٧٠)

وشخصية تيسيجر المعقدة تجعله دون شك مختلفاً عن نظيره، في اختراق الربع الخالي، برترام توماس وجون فيليبي. رحل كل من توماس وتيسيجر إلى جنوبي عمان والربع الخالي في النصف الأول من القرن العشرين. وعلى الرغم من أنها ارتحلا في نفس المكان وبين نفس البشر، فإن كتاباتهما تكشف عن دوافع، وموضوعات، ومواقف مختلفة لكل منهما. جاء توماس إلى المنطقة مدفوعاً برغبة الشهرة وأن يكون الأوروبي الأول في عبوره للصحراء «الغبراء» للربع الخالي. إضافة إلى اهتمامه في خدمة الإمبراطورية بجمع معلومات عن «الشعوب المجهولة» لجنوبية عمان. أنجز توماس ما قد حلم به لورانس من قبل، أن استكشاف الصحراء العربية «سنتهي المعرفة البريطانية للأرض». وبالرغم من أن تيسيجر، لحّد ما، ساهم في هذا المشروع، فإن حبه الشخصي للبدو والحياة البدوية أكثر جلاء في قصة رحلته. فالعلاقات الأنثروبولوجية لأهل ظفار التي عني بها توماس لم تكن لتلائم فلسفة الاستكشاف الرومانسية الخاصة بتيسيجر. وموضوعات الصبر، والشجاعة والنبل هي الأفكار السائدة في كتاب الرمال العربية. بينما يلاذ العرب السعيدة يغطي عليه اهتمام بالحياة الحيوانية، والنباتية، وعلم الأجناس. وعليه، فإن أسلوب كل من العملين مختلف بوضوح عن الآخر. الرمال العربية صيغ في لغة أدبية تصف حياة الصحراء كملحمة. بينما كتب بلاد العرب السعيدة بأسلوب يمزج بين العلم والأدب. وهذا ما يفرقه عن اللغة المنسابة في عمل تيسيجر. وللنظر، مثلاً، إلى هذه القطعة التي يرسم فيها تيسيجر بورتريه ل(عروق الشبية)، أعلى كذيب رملي في الربع الخالي، عندما استوى هو ورفاقه على قمته:

«نظرت من حولي، أبحث بالفريزة عن مهرب ما. لم يكن هناك حدّ لحد بصري. في مكان ما في هذا المدى المطلق، اندمجت الرمال في السماء، وفي ذلك الفضاء اللامتناهي، لم أستطع أن أرى أي كائن حي. ولا حتى نباتاً ذائلاً يمكن أن يعطيني بعض الأمل. وجال في خاطري: «لا ملجأ هناك يمكن أن تأوي إليه، ولا يمكننا الرجوع، وليس بمقدور جماننا أن تصعد مرة أخرى أياً من هذه الكثبان الفظيعة. لقد انتهينا. فعلاً». غمرني الصمت، وكتم على أصوات رفاقي وحركة جمالهم» (٧١)

تجعل هذه اللغة الدرامية القارئ يشعر كما لو كان يقرأ رواية لا قصة رحلة فحسب، الأمر الذي يفسر سرعة انتشار كتاب الرمال العربية، وترجمته إلى عدد من لغات العالم، منها العربية، والفرنسية، والألمانية، والسويدية. وربما يعود الاختلاف الأسطوي بين عمل توماس وعمل تيسيجر إلى ظروف كتابة كل منهما. بلاد العرب السعيدة، فيما يبدو، كُتِب على عجل؛ إذ أن توماس ألف كتابه فوراً بعد أن أنهى رحلته في الربع الخالي في عام ١٩٣١؛ لأن الطبعة الأولى للكتاب ظهرت عام ١٩٣٢. لكن تيسيجر انتظر عشر سنوات، حتى فكر في إنجاز عمله الرابع عام ١٩٥٩. كما أثرت دوافع كل من المغامرين ليس على موضوعاتهما وأسلوب كتاباتهما فحسب، لكنها صبغت أيضاً مواقفهما واتجاهاتهما نحو المنطقة. جاء توماس إلى الربع الخالي كوزير، مصحوباً بخادم يخدمه، وقد عامله رفاقه بهذه الصورة. وعندما سأل تيسيجر البدو عن برترام توماس، أجابوه - رغم تذكرهم له «كرفيق جيد» - بأنه كان يفضل النوم بمنأى عنهم» (٧٢). في حين أن تيسيجر اختلط مع رفاقه في الرمال، ويصرّح بأنه كان «مثلهما» لأن يتصرف كما كانوا يفعلون حتّى «يقبلوه كواحد منهم» (٧٣). وإذا كان الشعور «بالتفوق» يمكن أن يظهر في كتابات توماس، فإنه من الصعب أن تنسحب هذه الفكرة على تيسيجر، الذي عبر عن «دونيّة» حين قارن نفسه برفاقه البدو فيما يتعلق بتحملهم وكرمهم. حتّى أنه عندما أنجز عبوره للربع الخالي، أخبر جمهور (الجمعية الجغرافية الملكية)، الذين كانوا يستمعون لكلمته أثناء مراسم منحه (ميدالية المؤسس)، بأنه يدين بكل شيء للبدو: «لقد منحتوني ميدالية ذهبية لهذه الرحلات، لكنهم هم الذين علموني ما لا أعلم عن الترحال في الصحراء، ويدونهم ما كان لي أن أخطو عشرة أميال» (٧٤). وأخيراً، فإن قارئ الكتابين سيكتشف في النهاية بأن برترام توماس جاء لاستكشاف المنطقة، بينما جاء ويلفريد تيسيجر ببساطة لاستكشاف نفسه.

- Asher Thesiger A Biography p. 25 and p. 512. -٢٥
- Simon Courtalds interview with Thesiger The Last Great Explore Sunday Telegraph (30 May 1993) p. 7. -٢٦
- Thesiger Arabian Sands p. 89. -٢٧
- Jonathan Raban Arabia Through the Looking Glass (London: Fontana 1980) p. 16. -٢٨
- Thesiger My Kenya Days (London: Flamingo 1995) p. 9. -٢٩
- Helga Graham Arabian Time Machine: Self Portrait of an Oil State (London: Heinemann 1978) pp. 5-6. -٣٠
- Peter Brent Far Arabia. Explorers of the Myth (London: Weidenfeld and Nicolson 1977) p. 228. -٣١
- Asher Thesiger pp. 376-387. -٣٢
- Thesiger Arabian Sands p. 124. -٣٣
- Alexander Matland ((Wilfred Thesiger Traveller from an Antique Land) Blackwoods Magazine 328 (October 1980) 244-263 (p.256). -٣٤
- Raban Arabia Through the Looking Glass p. 15. -٣٥
- Syrne C. Hout Grains of Utopia. The Desert as Literary Oasis in Paul Bowles's The Shattering Sky and Wilfred Thesiger's Arabian Sands Utopian Studies 11 no. 2 (2000) 112-136 (p. 131). -٣٦
- Thesiger The Life of My Choice p. 81. -٣٧
- Alexander William Kinglake Eothen (Oxford University Press 1982) p. 168. -٣٨
- Ibid. p. 175. -٣٩
- Ibid. pp. 184-185. -٤٠
- Rudyard Kipling Kim (London: Penguin 1967) p. 45. -٤١
- Asher Thesiger p. 375. -٤٢
- Kipling Kim p. 319. -٤٣
- Ibid. p. 306. -٤٤
- Tracy Seeley ((Conrad's Modernist Romance: Lord Jim)) ELH Vol. 59 no. 2 (Summer 1992) 495-511 (p. 497). -٤٥
- Thesiger Arabian Sands p. 80. -٤٦
- Ibid. p. 38. -٤٧
- Thesiger The Life of My Choice p. 97. -٤٨
- T. E. Lawrence Seven Pillars of Wisdom (London: Penguin 19٩٨) pp. 38, 40 and 35. -٤٩
- Asher Thesiger p. 248. -٥٠
- Wilfred Thesiger ((Obituary Bertram Sidney Thomas)) The Geographical Journal 117 (1951) 117-119 (p.118). -٥١
- Wilfred Thesiger ((Desert Borderlands of Oman: The Geographical Journal 116 (1950) pp. 137-171 (p. 137). -٥٢
- Wilfred Thesiger Desert Marsh and Mountain: The World of Nomad (London: Collins 1979) p. 299. -٥٣
- Thesiger The Life of My Choice pp. 66-67. -٥٤
- Ibid. p. 167. -٥٥
- Ibid. p. 432. -٥٦
- Thesiger Arabian Sands p. 163. -٥٧
- Ibid. p. 269. -٥٨
- See Naim Attallah's interview with Thesiger Speaking for the Ode (London: Quartet Books 1994) p.249 and Arabian Sands pp. 97-98. -٥٩
- Wilfred Thesiger ((Empty Quarter of Arabia)) The Listener 38 (1947) 971-972 (p. 972). -٦٠
- Thesiger Arabian Sands p. 133. -٦١
- Ibid. p. 50. -٦٢
- Ibid. p. 58. -٦٣
- The Geographical Journal 111 (1948) p. 300. -٦٤
- William Heude A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and Spottiswoode 1819) pp. 22-23. -٦٥
- Peter G. Bietenholz, ((Desert and Bedouin in the European Mind. (changing Conceptions from the Middle Ages to the Present Time) University of Khartoum 1963. pp. 2-5. -٦٦
- Sir Jean de Joinville Chronicle of the Crusade of St Lewis (London: Everymans Library no. date) p. 197. -٦٧
- The Travels of Sir John Mandeville trans. by C.W.R.D. Moseley ((London: Penguin, 1983, p. 47. -٦٨
- Kathryn Tidrick Heart Beguiling Araby The English Romance (with Arabia (London: I. B. Tauris 1989) p. 16. -٦٩
- William Heude A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and Spottiswoode, 1819 pp. 22-23. -٧٠
- Jean Louis Burckhardt Notes on the Bedouins and Wahabys (vols. (London: Henry Colburn and Richard Bentley 1831) p. 273. -٧١
- Tim Fulford Romanticism and Colonialism: Races Places Peoples in Romanticism and Colonialism ed. by Tim Fulford (and Peter J. Kilson (Cambridge: Cambridge University Press 1998) pp. 35-47, p. 44. -٧٢
- William Wordsworth The Complete Poetical Works of William Wordsworth ed. Andrew J. George Cambridge edition (Boston: Houghton Mifflin 1932) pp. 71-80. -٧٣
- للإشارة حول هذه النظرية، انظر، مثلا، -٧٤
- Stephen Slemon ((The Scramble for Post-colonialism ((in The Post-colonial Studies Reader ed. by Bill Ashcroft Gareth Griffiths and Helen Tiffin (London: Routledge 1995) pp. 45-52. -٧٥
- Thesiger Arabian Sands p. 49. -٧٦
- Ibid. p. 93. -٧٧
- Michael Asher Thesiger A Biography (London: Viking 1994) p. 253. -٧٨
- Thesiger Arabian Sands p. 74. -٧٩
- Ibid. p. 134. -٨٠
- Ibid. p. 219. -٨١
- Ibid. p. 267. -٨٢
- Ibid. p. 122. -٨٣
- Ibid. p. 148. -٨٤
- Ibid. p. 108. -٨٥
- Ibid. p. 127. -٨٦
- Ibid. pp. 208-212. -٨٧
- Ibid. p. 217. -٨٨
- Ibid. p. 273. -٨٩
- Ibid. p. 157. -٩٠
- Thesiger The Life of My Choice (London: Collins 1987). P. 399. -٩١
- Thesiger Arabian Sands p. 179. -٩٢
- Ibid. p. 141. -٩٣
- Ibid. p. 87. -٩٤
- Asher Thesiger p. 22. -٩٥
- Thesiger Arabian Sands p. 34. -٩٦
- انظر، مثلا، -٩٧
- The Marsh Arabs (England: Penguin 1978) pp. 59-60 My Kenya Days (London: Flamingo 1995) p. 153 and Desert Marsh and Mountain: The World of Nomad (London: Collins 1979) p. 8. -٩٨
- Wilfred Thesiger Across the Empty Quarter The Geographical Journal 111 (1948) 1-21 (p. 18) and Arabian Sands p. 238. -٩٩
- Thesiger Arabian Sands p. 242. -١٠٠
- Charlotte Edwards The Lost World of Thesiger The Ecologist 30 no. 3 (2000) 30-34 (p. 32). -١٠١

ويلفريد ثيسيجر

رحلة جديدة في جنوب شبه الجزيرة العربية

ترجمة: عبدالله الحراصي*

وتقترب الجبال من البحر عند ريسوت ومرياط. وتجعل هذه الجبال المطر يتركز على المنحدرات الجنوبية. وطوال فترة هبوب الرياح الموسمية يتغطى جبل القرا بدثار من الضباب والمطر، ولهذا فإن نباتاته مدارية. وهو أمر يندر وجوده في



ثيسيجر بالزني العماني

قسمت في الفترة بين أكتوبر ١٩٤٥ ونهاية فبراير ١٩٤٦ برحلة عبرت فيها الربع الخالي من صلالة حتى مقشن. ثم يمتد شطر الشمال الشرقي فعبرت رمال سحمة، ومن صلالة إلى تريم في وادي حضرموت. ورحلاتي هذه كانت لمصلحة «بعثة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد»، وكان غرضها تقصي تكاثر الجراد والأمطار الموسمية ودراسة النيات.

مان أن وصلت إلى صلالة يوم ١٣ أكتوبر حتى بعث الوالي برسله إلى البدو الذين يعيشون وراء الجبال يأمرهم بجلب النوق والمرشدين. أما أنا فقد أثرت أن أتجول في جبل القرا وهو جبل مثير للدهشة ولا يعلم عنه إلا أقل القليل. ومنه تصدر الأودية التي تسيل هبوطاً نحو مقشن ويبعد هذا الجبل ستة كيلومترات من صلالة قبالة سهل جريب الواسع الأجرد ويعلو هذا الجبل إلى ارتفاع يتراوح بين ٢٠٠٠ إلى ٣٠٠٠ قدم. ويجانبه من جهة الغرب جبل آخر هو جبل القمر ومن الشرق جبل سمحان. وهما جبلان يصل ارتفاعهما إلى ما يربو على ٧٠٠٠ قدم.

* أكاديمي بجامعة السلطان قابوس

شبه الجزيرة العربية. ويتجلى هذا على الأخص حينما يقارن المرء هذا الجبل بجبلي القمر وسبحان العاقرين من هذه النباتات وتشوق الوجه الجنوبي لجبل القرا شعاب عميقة متتابعة شديدة الانحدار تغطيها غابات من الأشجار النفضية فيما تتكون قمة سلاسل الجبال من تلال عشبية تمتد نزولاً في أنوف الجبال بين الأودية فيما تنتشر فوق التلال أشجار ضخمة تنبت فرداً في أو في جماعات، فيما توجد بطول نرى الجبال غياض صغيرة من الزيتون البري وشجيرات «التسجة»، وتغطي هذه التلال في أكتوبر بالبقونس البري الذي ينمو وسط العشب الأخضر المشموج. غير أن هذه النباتات سرعان ما تذبل بسبب رقة طبقة التربة التي تغطي الصخور الكلسية. أما الماء فما أندره. وإن وجد ينبوع فإنك لا تجده إلا في قيعان الأودية. ولهذا يشق على من تكون سكناء في التلال العالية الوصول إليه والاستسقاء منه. وتجري جداول المياه من ينبوعين من هذه الشبايع عبر السهل هابطة إلى البحر. ولا تهب الرياح الموسمية إلا على الوجه الجنوبي من الجبال. وبين الجانبين بون عظيم. فيظهر للعيان وجود خط بارز يفصل بين التلال والصحراء بما ينبع طول الجدول. وإلى الجنوب تمتد التلال المتناقصة الارتفاع والشعاب الملاي بالأدغال والغابات هابطة نحو سهل ظفار وسواحل المحيط الهندي التي تنبسق فيها أشجار جوز الهند. أما إلى الشمال فإن المنحدرات التي تغطيها الحصباء والمنحدرات الصخرية تفوق إلى أففار الربيع الخالي ويسكن قبائل القرا جبل القرا وكلا من جبل سحمان وجبل القمر، وهم قوم يثيرون الاهتمام ولا يعرف عنهم إلا القليل، وعندهم لسان خاص بهم. وتختلف قبائل القرا عن القبائل البدوية اختلافاً كبيراً غير أن سيماهم برغم اختلافهم هذا توحى فيما أرى أنهم ساميون لا حاميون. وقبائل القرا ومعهم قبائل المهرة المعروفين بكثرتهم وشدة بأسهم، إضافة إلى قبايا الشجرة وبعض القبائل الأخرى المفتحة، هم السكان الأصليون في جنوب شبه الجزيرة العربية قبل أن تهاجر إلى الجنوب القبائل التي تتحدث اللسان العربي. وتنقسم قبائل القرا إلى عدة من العشائر، تعيش كل عشيرة منها في واد خاص بها، ولا يلتقي أبناء العشيرة بأبناء العشائر الأخرى إلا عند قمم الجبال أو عند سفوحها. وهم رعاة تدور رحى حياتهم على قطعان ماشيتهم، وهي ليست قطعان كبيرة، فالرجل المتوسط

الثراء منهم يملك ما بين عشرين إلى ثلاثين رأساً من البقر، ويملكون بعض الجمال وقطعاناً ليست صغيرة من الماعز، غير أنهم لا يملكون خرفاناً ولا جياداً ولا كلاباً ذلك ففضل هذه الحيوانات لا تعيش في هذا الصقع من شبه جزيرة العرب. وهم في ترحال مستديم طلوياً إلى الجبال وهبوطاً منها بحثاً عن الكلأ بحسب فصول السنة. فحينما تنقطع الأمطار في سبتمبر ترى كل عائلة قطعانها في المناطق المرتفعة في الجبال، وما أن يحل يناير حتى يتجمعوا عند أفواء الأودية في مخيمات كبيرة لقطعانهم فيما يقطنون هم في قرى مؤقتة تتكون من ملاجئ صغيرة مكتظة في أماكن الكلأ. أما حينما تهب الرياح الموسمية فإنهم ينسحبون إلى الوديان ويحمون قطعانهم في كهوف توجد في جروف الحجر الجيري، أو أنهم يجمعونها في زرائب مظلمة خفيضة يبنون جدرانها من الصجارة غير المسواة أما الأسقف فتشيد من العشب الملبى. وحينما ينتهي الكلأ فإنهم يطعمون مواشيهم وماعزهم وجمالهم سمك السردين المجفف الذي يشترونه من سوق صلالة بنقود يجمعونها من بيع الزبد وحطب الرقود، كما أنهم يزرعون مساحات صغيرة بالفلو وقليل من الذرة في الأودية. أما عن طول أجسامهم فإن معدل طول الرجل يبلغ ٥ أقدام و٤ إنشات غير أنهم يتميزون بقوة بنيتهم، وفيهم طاقات تحمل ضخمة. أما عن لباسهم فهم يرتدون ثوباً، يكون في الأغلب مصبوغاً بالفيلة، يلفونه حول وسطهم وتوضع إحدى نهايتيها على الكتف الأيسر، ويلفون سراً من الجلد أربع أو خمس لفات حول رؤوسهم. ويحلق شعر الأولاد الذين لم يفتنوا منهم (١) من جانبي الرأس بحيث يترك عرقاً من الشعر في وسطه يمتد من مقدمة الرأس إلى خلفه. ويرتدي كثير منهم الخناجر العمانية ويحملون بنادق تكون في الأغلب من النوع المعروف بإسم «مارتوتيز» Martini، ومن أسلحتهم الأخرى السيوف المستقيمة النصول والعصي من العشب الثقيل، كما أنهم يحملون أحياناً دروعاً مستديرة عميقة صغيرة الحجم تصنع من الأماليد المغطاة بجلد الحيوان. وحينما عدت إلى صلالة وجدت شحداً ضخماً من البدو متجمعين لمراقبتي غير أنني خفضت عددهم إلى ثلاثين شخصاً بعد فترة طويلة من الأخذ والرد، ذلك أن الوالي وشيوخ قبائلهم شددوا على الخطر الذي ربما واجهناها أمامنا من قطاع الطرق الذين ينهبون المسافرين، غير أنني كنت على يقين أن عدداً أقل من الرجال كان سيكني إلا أنني لم أعرف كيف

« تعد هذه المقالة من الإنطباعات والرؤى من أوائل ما كتبه تيسيجر عن استكشافاته في الصحراء في شبه الجزيرة العربية، ولم يسبق ترجمتها إلى اللغة العربية. نشرت المقالة في «المجلة الجغرافية» The Geographical Journal عام ١٩٤٦. »

استطيع ان أجادلهم وأقنعهم بهذا فقبلتهم على مضض وكان الرجال من بدو آل كثير وأغلبهم من بيت آل كثير، الذين سيراقتني منهم كذلك زعيمهم الشيخ سالم مطعيم، وهو عجوز ثمانيني نشيط نافذ الهمة سمح الخلق، وقد شارك برترام توماس رحلته الى مقشن، كما سيراقتني كذلك سلطان شيخ عشيرة الشعاشة، وهو رجل نبيل النفس محمود الشمانل ويقسم هؤلاء البدو كل القبائل التي تعيش في الربع الخالي وحوله الى هناوية او غافرية، وهي تسميات ظهرت في احدى حروب عمان الاهلية قبل مائتي عام فيما يبدو، حينما ساند محمد بن ناصر الغافري احد ابناء احد ائمة الجعارة ضد خلف ابن سيف الهنائي، غير ان البدو لا يعرفون هذا الأصل التاريخي ولكنهم يستخدمون الكلمتين للإشارة الى الاصل اليمني او

الجزائري للقبائل. وعلى وجه العموم تهب القبائل الغافرية لنصرة بعضهما البعض ضد القبائل الهناوية، لكن على الرغم الا يغض بصره عن الاستثناءات في هذا النظام القبلي، فقد تحالف صيغر كرب والنهاد، وقد تتحد بيت كثير والمهرة لصد هجمات من يهاجمهم من أعدائهم. وتمتد قبيلة بيت كثير التي ولاؤها لسلطان مسقط من وادي شحن وهي أبعد نقطة غرباً من روافد وادي مقشن الى رمال غناعم في شمال مقشن، وينقسمون الى الشعاشة الذين يقطنون الغرب وبنو غواص وبيت الحمر وبيت جداد والمساهلة الذين يقطنون الأودية في شمال جبال القرا وبيت المسن الذين يسكنون حول مقشن وجميعهم يقطنون السهوب عدا بيت المسن، وهم أهل عصبية قبلية كبيرة. والرواشد وبيت يماني. يتركزون حول رمال دكاكة، على الرغم من ان بيت يماني يعيشون في الأغلب على طرف السهوب حيث تنتهي أودية ضحية وعربة وشعيت وميتن في الرمال. وكانت «رياعتي» من كل قبيلة من هذه القبائل لأننا ريماً قابلناهم في رحلتنا.

تركنا صلالة في ٥ نوفمبر حيث عبرنا جبل القرا عند معبر قسميم عند رأس وادي جريز(٢). وآل كثير الذي يملكون الإقرار يعيشون هنا بين بيت قطن وبيت سعيد اللذين ينتميان الى قبائل القرا، وهم على الرغم من انهم يتحدثون بالعربية يشبهونهم في طريقة معيشتهم وفي مظهرهم. ويستكرو من هذه القبائل جشعهم وشرهم، وسرعان ما اجتاحوا مخيمنا وسعوا الى بيعتنا الزبدة أو الماعز بأسعار خيالية وإلى الحصول على

الذيق منذ دون مقابل. ولهذا فإننا لم نر البقاء في هذا المكان أمراً صائباً بل أحببنا ما تهبه لنا الصحراء من حرية مفتوحة ولهذا نزلنا الى حوض حلوف الصغير المليء بالأوساخ فسقينا إبلنا وملأنا قرب الماء. والأرض هنا تنخفض من هذه الجبال الساحلية منحدره تدريجياً نحو الرمال، حيث يبلغ ارتفاع قسميم ٢٧٠٠ قدم، وعيون ٢٠٠٠ قدم، وشعر ١٤٠٠ قدم، ومقشن ٥٨٠ قدماً. والأودية التي تشكل منظومة مقشن محفورة حفراً عميقاً في الهضبة الكلسية، وبها جروف شديدة الانحدار يبلغ ارتفاعها ٣٠٠-٤٠٠ قدم وقيعان حجرية يبلغ عرضها ١٥٠-٣٠٠ ياردة تحتوي على غطاء نباتي طيب، وأهم اشجاره السمر والهبل والهرص والعرخ والمتقة ونخيل السافة. والأرض الوسطى منبسطة وصخرية عموماً تغطيها في العادة

طبقة من احجار الصوان وهي خالية من النبات، الا في منخفضات صغيرة تغطيها الرمال والحصى حيث تتناثر بضع أشجار السمر. وتحتوي الأودية في مساراتها الوسطى على جروف عالية شديدة الانحدار، وهي أكثر عرضاً، ويبلغ عرض وادي عديم ما يزيد على ١٠٠٠ ياردة والنباتات أكثر تنوعاً فيه(٣) وتختفي الجروف بالقرب من الرمال، وتتحول الأوديات الى متسعوات رملية يبلغ عرضها ٢-٣ أميال، وتعرف مساراتها في سهوب الحصى بتجويرات العرخ وبعض السلم والهبل. وهنا توجد كذلك مناطق تصريف واسعة يغطيها الحصى والرمال الخشنة وتعرف بـ«السيح»(٤)، حيث تكثر النباتات بعد الامطار مثل الالهي والدرما والجاسي والقتب والهيلاما والملوح والرمرم والرمث والهيلارة. وقد هطل المطر خلال الخريف(٥) في الصحراء الى الغرب، وعقدنا العزم على الانتقال من المروج الطبية التي سنجدتها هناك بدلاً من ان نسلك الطريق القاحل الذي يفضي بنا مباشرة الى شعر. واستقينا مرة أخرى عند «ماء شديد» في وادي غون من حفرة طبيعية ضيقة في صخرة كلسية حيث يجري الماء الى مستوى الركبة بعمق ٤٥ قدماً، وهو مكان مظلم يمكن الوصول اليه بالهبوط في سبعة رفوف من الصخور بالاستعانة بالجبال، ويقول العرب ان هذا الماء يجري من عيون الى شعر. ومن هنا عبرنا الى مدهول او مدهاي خلف وادي عديم حيث يسيل جدول من تحت جرف خفيض. ويقال ان الماء كان أكثر في الماضي، وكانت هناك أعجاز خمسين نقطة مئة، وهي علامة تشير الى ان الوادي كان

وقد تأخر ثلاثة منهم

خلفنا في جمال منكهة

ليصلوا الى خسفة بعد

ساعتين من وصولنا. وعلى

الرغم من العطش الذي

استبد بنا لنفاد ماإننا منذ

مسافة بعيدة الا انه لم

يشرب أي من رجالنا الذين

وصلوا الى البئر حتى وصل

هؤلاء الرجال الثلاثة،

فهذه هي عادة البدو.

كذلك فإن غاب رجل فلن

يذوق أحد طعاما حتى

يعود الغائب

من اللوديان أو درب من الدروب، غير أنه في الحالات الأخرى فإنها لم تتخذ اتجاهًا محددًا، وتحتوي بعض البلاطات على نقوش حميرية (٧). وعلى كل جانب من كل مجموعة وبما يوزاها ويبعد عنها تسعة أقدام كان هناك سطر من المواقف تتكون من أكوام من الحصى الصغير مثل ذلك الذي يستخدم اليوم لشوي اللحم. وربما وجدت أحياناً حجرات كبيرة رتبته فرادى في صف ويبدو أنها كانت مقاعد يجلس عليها الناس ومن بين الآثار التي رأيت كان هناك عدد من جثوات الدفن ودوائر يبلغ قطرها ١٢ قدماً، وقد وضع في محيطها حجارة كبيرة، ودخلها مليء بطبقة منبسطة من الحصى الصغيرة. وأنا على يقين بأن هذه التوابيت ليست علامات على موقع القبور حيث أنني قد وجدت متصوبة فوق صخور صماء، ويبدو جلياً أن هؤلاء الناس دفنوا موتاهم في جثوات التراب. بل أنه حتى الآن يندر أن تجد من بدو الهضبة من يحفر قبراً لدفن ميت فهم يحوّلون الميت عند منحدر (جرف) أو صخرة.

خسباً ذات يوم. وتحت جزء متدل في الجرف وجدت فأساً صغيرة من النيشم حسن الصقل تعود للعصر الحجري الحديث (٦). وهناك مدفنان إسلاميان في الوادي ١٥ قدماً مربعاً وارتفاعهما ٧ أقدام تتوجهما قبستان. وكانت جدرانها من الحجارة الخشنة الضخمة والطين المجفف، وكان يوجد على طول القبة أفريز من البلاطات الحجرية التي أدخلت متعرجة في الجدار، وللبلاطات قمم مجصصة يبلغ ارتفاعها حوالي قدم واحد عند كل ركن. والأبواب مستطولة وتحيط بها أسكف جلمودية. والقمم الخارجية التي يغطي الجص جوانبها مستقيمة وبها قمم معقودة خفيفة تنتهي بقدر بسيطة، غير أن القبة الداخلية كانت مستدقة النهاية بصورة حادة جداً، وكانت تقوم على منصات مثمنة شكلت بوضع البلاطات الحجرية عبر أركان العرف. وكانت توجد إلى جوار القبرين مقبرة صغيرة لم تعد مستخدمة، فالبدو يعتقدون أن الأموات القدماء لا يحتفلون بالعبور فيها، ولا يعرفون شيئاً عن هذين المدفنين سوى أن

الشيخ سعد مدفون هنا، وهو أمر يؤكد عليه نقش حسن الخط في بلاطات أحد القبور الثلاثة داخل أحد المدفنين، غير أن اسم أبيه قد انطمس وتعدرت قراءته. وهنا ينبغي أن نشير إلى أنه يوجد فخذ من أفخاذ بيت الشيخ، وهي قبيلة معروفة بمجبة يتمسكها بالدين في هذه الأنحاء، يسمى بيت الشيخ سعد. والقلاع المحيطة مغطاة بجثوات دفن حجرية كان في أحدها قطعتان ضخمتان قائمتان من الصخر مثل تلك التي تنصّب في قبور شبيهة اليوم من قبل الدناقل لإخافة الضباع. وتوجد على طول مجاري المياه كثير من النصب الثالوثية الحجرية، تتكون كل مجموعة منها من ثلاثة إلى خمسة وعشرين ثالوثاً حجرية، ويتكون كل ثالوث حجري من ثلاث بلاطات حجرية، يبلغ ارتفاع كل منها ما بين قدمين إلى قدمين ونصف، منتصبة على نهايتها بحيث تميل على بعضها البعض لتلتقي في نهايتها مشكلة بقواعدهما شكل مثلث. وتبتعد التوابيت الحجرية عن بعضها البعض بمقدار باردة ولحده وقد رتب على هيئة صفوف، ويحيط بكل مجموعة منها حد بيضاوي يتكون من حصيات صغيرة. ويتباين العدد في كل مجموعة، غير أن أغلبها يتكون من خمس، غير أنني لاحظت وجود ثلاث وخمس وسبع وتسع وأحدى عشر وخمس عشرة، ومجموعة تتكون من إحدى وعشرين ثالوثاً. وقد تم ترتيبها لتكون في موازاة واد



تيسجر وشاب وشابة من قبيلة الصعر أثناء جلبهم الماء من بئر

وأظن أن هذه الثواليت ما هي إلا نصب نصبت للاحتفال بأشخاص رفيعي المنزلة، وقد عثرت على ثواليت شبيهة بها في مناطق بعيدة من هنا تصل إلى انطون شرقاً والوادي الجانبي فوق ساوم في وادي حضرموت غرباً، غير أني لم أعر عليها في السهوب في مجاري الأودية الخفيفة.

ومضينا في مسيرنا نزولاً في وادي عويم إلى قفح. وفي موضع بلغ فيه عرض الوادي ١٠٦٠ ياردة رأيت انقاصاً يبلغ علوها ١٨ قدماً في الجروف الشديدة الانحدار التي تحيط بها، ويبدو أن فيضاً قد حدث قبل حوالي ستين عاماً هو الذي تسبب في ترسيبها هنا. وبعد ثلاثين عاماً حدثت ثلاثة فيضانات في ثلاث سنوات متتالية، ويبدو أن كل منها كان مكتسحاً مدمراً مثل الفيضان الأول. وعند مقترق شحن وأتينة وجدنا جذوع

نخيل ضففة جيه بها من حبروت وكهيات كبيرة من الطمي ترسبت على طول الوادي. وقد حدثت كل الفيضانات الأربعة في فترة الهيم بين مايو ويونيو، غير أن المطر قد انقطع عن الهطول في تلك الأشهر من العام من ذلك الزمان. ولا يبدو أن هناك فصلاً بينه وبينه تهطل فيه الأمطار في هذه المنطقة التي زرتها، ولكن على الرغم من أن المطر لا يهطل هنا على وجه العموم إلا أنه حينما يهطل لا يكون عاماً بل يهطل في بعض المواضع فقط، ويهطل المطر في أي فترة من فترات العام. ويقول البدو أن المطر كان يهطل بين فترة وأخرى في الماضي في سيف وربيعة إلا أنه يهطل في السنين الأربع أو الخمس الماضية في الخريف أو الشتاء فحسب. وعلى وجه العموم يستمر مطر الشتاء لفترة أطول، وتثبت على إثره أفضل الأشجار، فيما تهطل الأمطار الغزيرة في الصيف، غير أن شدة حرارة الصيف سرعان ما تأتي على العشب الذي ينبت بعد تلك الأمطار. وقد جثم على المنطقة في السنوات الخمس إلى السبع الماضية جفاف عظيم قطعه مطر

غزير عام هطل في آخر أسبوع من شهر يوليو. وقد امتدت المنطقة التي هطل فيها ذلك المطر شمالاً إلى سليل التي هطل عليها مطر لم ينقطع لسبع أيام متواصلة كما هطل كذلك على التلال السفحية في اليمن وحضرموت حيث سالت الأودية من ٢٦ يوليو إلى ٣ أغسطس، وامتد شرقاً إلى وادي حبروت وعيدم. وفي قفح (٨) تركت كل الرجال الذين كانوا يرافقوني خلا اثنين منهم، ليحتفلوا بالعيد عند بركة ماء يجف ماؤها بسرعة، واتجهنا غرباً إلى أن وصلنا إلى وادي ميتن. وهنا يكثر وجود

الاحافير الأيوسينية فتراها متناثرة هنا وهناك في كل مكان في السهوب الحصى، وبعدها رأيت هذه الاحافير بكيمات أكبر بطول وادي شلهيمت، أما في الأماكن الأخرى فلم أعر إلا على نماذج من حين آخر، ولم أرى أحفورة في جدة الزلوية شرق رملة سحمة. وقد أثير فضولي أيما إثارة حينما أشار الرجل الذي ينتمي إلى بيت يمانى الذي كان يرافقني جهة الشمال إلى رملة شعيت وأخبرني أن مدينة أوير التاريخية مدفونة هناك تحت الرمال، وقد تبين لي بعد حين أن هذا اعتقاد راسخ يسود بين هؤلاء البدو. وكان الأمر الذي جعل رفيقاي يتخيلان عن مشاركة رفقاتهم الاحتفال بالعيد هو أملهم في صيد المها، وبالفعل فسرعان ما مررنا بأثار أقدام حديثة للمها، وفي ميتن رأينا عشاراً منها في يومين، غير أنها كانت متوقفة جفولة، وأدركنا أن الاقتراب منها في هذه السهول المفتوحة الجرداء أمر محال، وبالنظر إلى أثار أقدامها أدركنا أن هناك عدداً أكبر من هذه الحيوانات شمالاً.

ويفضل المها هذه السهوب الحصى الجرداء حتى حينما يكون العشب ضئيلاً على الرعي في الرمال. وقد عثرنا على بعض أثار أقدامها في منطقة المراعي الخصبة التي لم يقرت منها حيوان في رملة سحمة بينما كانت هناك قطعان كبيرة منها في السهول الجبداء في وادي قتببت وعلى الرغم من كثرة صيدها (وقد أخبرنا مرافقي من بيت يمانى أنه قد صاد بنفسه اثنين وثمانين منها، أي ثمان عشرة كل عام) فإنها ما زالت منتشرة في هذه السهوب الجنوبية. وقد انقرض النعام من جنوب شبه الجزيرة العربية منذ زمن بعيد، ومن الثابت أنه قد انقرض منذ أكثر من عشرين عاماً، وحيوان «الريم» نادر هنا، بزعم كثرت في ريف أرفاح في الشمال، وقد أخبرني رفيقاي إنهما لم يريا أي ريم هنا في السنين الأخيرة. غير أن الأنواع الأخرى من الغزلان كثيرة هنا في كل

من الهضبة والسهوب، وعلى الأخص في وادي مقش إلا أنها تندر في الرمال، على الرغم من أننا عثرنا على بضعة أثار أقدام في رملة سحمة. أما الوعل فيوجد في المنطقة التي تمتد من انطون إلى حضرموت، حيثما استطاعت أن تجد مأوى لها في جروف الأودية، وتعيش قطعان عديدة من الوعل المتوسط الحجم في الوجه الشمالي لجبل القرا. أما النمر فيعيش في الشعاب المليئة بالأشجار في الوجه الجنوبي للجبل، ويصيده أفراد قبيلة القرا بين فترة وأخرى. وعند رأس وادي جناب عثرت

وقد زرع اكتشاف آثار

الاقدام الخوف والرعب

في شعور رجائي، فقد كنا

قليلة. وفي الليلة نفسها كان

هناك ذنب يموي، وهو أمر

يتندر سماعه في الرمال،

فكف الرجال من الخوف

أنها صرخات الخيبرين، وهو

ما جعلهم متيقظين طوال

تلك الليلة. والبدو يقرأون

آثار الاقدام، حتى وإن

كانت بعد مضي شهر على

الرمال، بمهارة تشير

العجب

على آثار أقدام فهد يطارد غزالاً، وهذا يبدو من آثار الاقدام ومن وصف الحرب للفهد(٩). كما تنتشر في الهضبة الذئاب والضباع، أما في الرمال فتوجد الخثالب الصحراوية والفتافذ. وبعد ان انضمامنا ثانية الى البقعة الذين تركناهم في قفح رحلنا عبر سهل يخلو سطحه من أية تضاريس نحو وادي غدون واستقينا في شبر حيث توجد قلعة حجرية لم تخصص على مرتفع صخري تشير الى موقع البئر الشهيرة. وعند قاع كهف عظيم في هذه التلة كان هناك وشل ضئيل من الماء القذر في أخدود عميق لا يمكن ان يصله الانسان الا بشق الأنفس بالنزول في ممر ضيق بين الجدار الصخري وضفة رملية جرفتها الرياح، ويبلغ عمقه ٣٠ قدماً، يملأ نصف الكهف. ولأنه كان مورد الماء المستديم في هذه السهوب الوسطى فإنه المكان الوحيد الذي يمكن ان تستقي منه أي جماعة مفيرة وقد شهد الموقع كثيراً من المعارك الطاحنة. وليس ثمة من مورد ماء بين هذا الموقع ومقشن التي تبعد عن هذا المكان ١٤٠ ميلاً، ولهذا فقد ملأنا كل قربنا، وهو ما استلزم منا وقتاً طويلاً. وخلال الرحيل تظهر بعض الثقوب الصغيرة في قرب الماء التي ينسرب منها الماء يتم سدّها بالشوك او قطع خشبية مناسبة ملفوفة بقطعة قماش ورغم غرابة شكلها الا انها تقوم بوظيفتها على أكمل وجه. وبعد ان تحركنا لتسع ساعات عبر السهب الخالي وصلنا عند غروب الشمس الى وادي ام الحيط على طرف الرمال، وكان مشهد جدار الرمل الطويل ذو اللون الوردي يأخذ بالالباب حينما تبدى لأول وهلة أمام نواظرنّا. وقد قاست ام الحيط الامرين من الجفاف الذي حل بها لمدة عشرين عاماً، وليس ثمة من دلائل حياة الا اشجار الغاف وشجيرات المرح. وعند مرسود التي وصلناها بعد سبعة ايام من تحركنا من شبر وعلى الجانب الشمالي من الوادي الذي يعرف بإسم «الأرض» انعطفت شمالاً باتجاه الصحراء ومعنى ثمانية من المرافقين، فيما ذهب الآخرون الى مقشن. غير اننا قضينا أولاً نصف يوم في رعي جمالنا الجائعة بين كئبان نخدة الغربية عند مجموعة من اشجار الغاف الضخمة التي ازهرت أغصانها رغم أنف الجفاف الذي تعاني منه المنطقة منذ ربع قرن. وتتكون رمال خصفة وغنيم من كئبان منعزلة يبلغ ارتفاعها ما بين ٢٠٠-٣٠٠ قدماً، وهي ترتفع من الأرض المليئة بالحصى كأنها جبال مبقعة باللون الابيض بفعل الكلس وشجيرات الهرم. وتنمو اشجار الابل والاراد في الكئبان، وتتميز هذه النباتات بألوان ثوية عميقة، مما يرسم سجادة متوهجة نسجت من حبيبات الرمل الحمراء والفضية. وقد هطل المطر هنا ولمسافة تتراوح

بين ١٠٠-١٥٠ ميلاً شمالاً في شتاء عام ١٩٤٤ الليلة كاملة، وهو ما أدى الى نمو المراعي الخضراء المزدهرة التي تحتوي على نباتات الزهرة والايجي والجاسي. ويعتقد البدو ان المطر الذي يستطيع ان يتوغل داخل الرمال لعمق كوع واحد يكفي لينمو على إثرها مرعى طيب، وإن ساعة ونصف الساعة من المطر المنهمر تكفي ليحدث هذا. وتحتاج السهوب الى مطر أكثر مما تحتاجه الرمال، غير اننا وجدنا لاحقاً في وادي قتببيت نبات «رقيب الشمس» وهو ما زال أخضر اللون مزهراً بعد هطول المطر قبل ثلاثة أعوام. وكان البدو من بيت المسن والرواشد قد رعو حيواناتهم في هذه المنطقة وتحركوا شمالاً لمدة ستة الى عشرة ايام.

وانتشر رجالي من العرب هنا وهناك على اقدامهم في كئبان الرمال الناعمة يجمعون ملء أنرعهم من بعض النباتات التي يطعمون بها بأيديهم جمالهم الجائعة في الطريق. وقد تأخر ثلاثة منهم خلفنا في جمال منكبّة ليصلوا الى خصفة(١٠) بعد ساعتين من وصولنا. وعلى الرغم من العطش الذي استبد بنا لنفاد مائنا منذ مسافة بعيدة الا انه لم يشرب اي من رجالنا الذين وصلوا الى البئر حتى وصل هؤلاء الرجال الثلاثة، فهذه هي عادة البدو كذلك فإن رجب فلن يذوق أحد طعاماً حتى



يعود الغائب. ان العيش وفقاً لنمط حياتهم يتطلب أكثر من ان يلبس المرء لباسهم، ولأنهم معزولون عن العالم الخارجي فإنهم لا يعرفون إلا عاداتهم وتقاليدهم وهم يحكمون على أي غريب يقد الهجم بمدى تمسكه بهذه العادات والتقاليد، وحتى يكسب المرء احترامهم وتقديرهم فإن عليه ان يناظرهم في قوة التحمل، فيمشي ويمتطي مثلهم ظهر الدابة لمسافات طوال، ويتجلد في حمارة القيظ وصبارة القُر، ويصبر على الجوع والعطش دون ان ترتفع عقيرته بالشكوى لذلك. وخير لك ان تعيش بينهم كأنك واحد منهم بدلا من ان تعزل نفسك عنهم في خيمة أو ان يقوم على خدمتك خادم خاص بك. ولا يمكن للبدو ان يتخللوا رجلا يسافر معهم ويرفض مع ذلك ان يشاركهم في طعامه، فهم يشاركون كل من يأتي في طعامهم، برغم قلته.

والماء في رمال خسفة وغنهم غزير تحت الجانب الشمالي او الشمالي الشرقي لكثير رمل مرتفع. وهو بعض الملوحة غير ان الناس يشربونه، ويتراوح عمقه بين ٣ الى ٩ اقدام، وفي خسفة استطاع رجالي تبين آثار يزيد عمرها على الشهر تشبه آثار مجموعة مغيرة تتكون من ستة عشر فردا من قبيلة العوامر من الشمال. وبعد ذلك سمعنا ان هذه الجماعة المغيرة نهوا خمسة عشر جملا بالقرب من الجازر قبالة الجنبية الذين قتلوا ثلاثة منهم في غارة أخذتهم عبر الربع الخالي من الخليج الى المحيط الهندي. وقد ذرع اكتشاف آثار الاقدام الخوف والرعب في شعور رجالي، فقد كنا قلة. وفي الليلة نفسها كان هناك ذئب يعوي، وهو أمر يندر سماعه في الرمال، فظن الرجال من الخوف انها صرخات المغيرين، وهو ما جعلهم متيقظين طوال تلك الليلة. والبدو يقرأون آثار الاقدام، حتى وإن كانت بعد مضي شهر على الرمال، بهارة تأثير العجب، ذلك ان حياتهم وموتهم يعتمدان على مقدرتهم على تفسيرها تفسيراً صائباً. وكل بدوي يعرف آثار اقدام جماله، وربما تذكر آثار اقدام الجمال التي رآها فيما مضى من حياته. وينظرة واحدة على آثار الاقدام فإن البدوي يستطيع ان يحدد ان كان الجمل طليقا أو كان على ظهره شخص. ويتفحص آثار الاقدام الغريبة فإنهم يستطيعون

تحديد المنطقة التي أتت منها الجمال، وربما استطاعوا كذلك معرفة من يملكها، كما انهم يستطيعون يتفحص بعرج الجمال معرفة الاماكن التي مرت بها في طريقها والوقت الذي شربت

فيه. بل انهم يدعون بأن الخير منهم يستطيع تحديد بعرج لم يره من قبل في حياته من الشبه بين آثار اقدامه و آثار اقدام أمه. وقد عبرنا في أوقات عدة طريق المغيرين، فنبتهما رجل منا على جملة لمسافة قصيرة ليوافينا بتفاصيل عنهم ومن أين أتوا.

وفي مقشن وجدنا جماعتنا وقد نصبوا خيامهم بين أشجار الغاف بالقرب من مجموعة من اشجار النخيل التي تنمو هكذا دون ان يعتني بها أحد، وتجمع ثمارها في سبتمبر وتوزع بين قبائل كثير. وكانت هناك ساقية ضحلة العمق من ماء صالح يبلغ طولها ٣٠٠ ياردة (١١) بين تلك النخلات، وعلى ضفة تلك الساقية كانت هناك عين ماء أعذب كان العوامر قد طمروها في عودتهم من إحدى الغارات بعد ان استسقوا من بئر متكي القريب، كي يذخروا مطاربهم. كما مرت من هنا جماعة مغيرة صغيرة من الدروع قبل عدة أيام، وقد قضاوا اربعة عشر يوما في مسيرهم من عبري، وسقوا جمالهم في العبيلة في وادي العميري. وقد ذكروا انهم مروا على مرعى طيب لم يره فيه أحد في رمال سحمة كما ذكروا انهم رأوا كذلك قطعانا من الصها.

غادرت مقشن في ١٣ أكتوبر ترافقني جماعة أخرى من ثمانية رجال. وقد تبعنا الوادي حتى إذا تجاوزنا خمسة وعشرين ميلا انتهى الوادي عند الرمال والارتفاع البسيط الذي لا تلاحظه العين لجهة الحراسيس عند منخفض عريض يغطيه الطمي تناثرت فيه اشجار الغاف وشجر الاثل الجاف. عبرنا رملة سحمة في خمسة أيام الى جدة الزويلة، وهي سهل حصوي عافر، مبعق هنا وهناك ببقع بيضاء من الكلس، ويقع خلف الحدود الشرقية للرمال، وتبعنا طرف هذا السهب شمالا لنصف يوم قبل ان نعود الى مقشن. وقد كنت أسأل ان نصل رمال أم السميم المتحركة التي تفوح فيها الاقدام، وهي حوض رملي شكله وادي العميري، ويذكر البدو انه يغطي منطقة تبلغ مساحتها ٤٠٠ ميل مربع. وتمتد هذه الرمال ٤٠ ميلا إلى الشمال ونحن في طريق العودة خلف رملة غرينيات. الا ان الماء الذي كان لدينا قد نفذ والماء متعديم في هذه النواحي من الرمال، وأقرب بئر عذب يقع في وادي العميري خلف جدة الزويلة. وعلى بعد اربعين ميلا الى الشمال الغربي منا تقع رملة غافة وبئر خور النجا، ولا يصلح ماؤه الاسقي الجمال. وخلفها في رملة بن

وقد أصبحنا ذات يوم لنجد ان طبقة سميكه من ضباب الأرض غطت الرمال هبطت قمم الكثبان فوقها كأنها جزر في محيط . وكان الرعى الطيب في كل مكان ، وهي مراعى لم يستكشفها البدو يرأفرف فيها الفراش بأجنحتهم من نبتة الى أخرى ، وقد أنهجت قهيرات الصحراء الرمال بأغانيتها الجميلة . ونذر ان رأينا طيوراً عدا القرى التي رأيناها حول الأبار . وكنا بين فترة وأخرى نرى بعض مقصور الموسق وطائر الصرد وطائر الذعرة ، وذات يوم حامت فوق مخيمنا بومة مهولة طوال الليل

عند غروب الشمس، وكنا نكافئ أنفسنا بين فترة وأخرى ببضع تمرات وقت الظهيرة. وكنا نحصل على الحليب من عدد من النوق، غير أن قلة المرعى وطول المسير قد أدبنا إلى قلة الحليب. وشربنا قهوة مرّة سودة وشايًا بالزنجبيل، غير أن ماء الرمال جعل حتى من هذين المشروبين غير مستساغين. ولشهرين لم أشرب قطرة من ماء الصحراء القذر الطعم إلا في هذا الشاي أو القهوة. وحيث أن الجو كان لطيفاً، وكان شديد البرودة أحياناً حتى حينما تكون الشمس في كبد السماء، فإنني لم أشعر بأي مشقة بسبب عدم شربي الماء.

ومن مقشن سرنا لسبعة إهام إلى أنظور متبعين وادي قذبت عبر جدة الحراسيس الجدياء. وقد كانت حيوانات المها كثيرة هنا، برغم ندرة المرعى، وفي يوم واحد قدر رجالي بأننا قد مررنا على آثار حديثة لأكثر من أربعين رأساً منها. وقد تمكنوا من صيد اثنتين منها، كما جلبوا معهم عجل مها صغير يبلغ من العمر اسبوعين تقريباً، وقد كان هذا العجل يتغذى من حليب النوق، بالرغم من أنه لم يتوقف في البداية عن الشكوى بأصوات متبرمة. وأنظور اسمها للبطاحرة، وهي اليوم قبيلة قليلة العدد تقطن بطول الساحل ويعتمدون في عيشهم أساساً على صيد الأسماك، غير أن الواقع ينطق بأن أنظور يستخدمها حصرياً «تويعار» من قبيلة المهرة. ويبلغ ارتفاع أنظور ١٨٢٠ قدماً، والماء العذب متوفر بكثرة، بالقرب من حقل نخيل ضخم يكاد يستحيل التوغل فيه في قاع الوادي، تحيط به جروف شديدة الانحدار. وفي جزيرة يحيط بها جرف فوق هذا الحقل توجد أطلال مفجرة، تحتوي على جدار خارجي مستطيل يبلغ طوله ٨٠ قدماً وارتفاعه قدما. وقد بني بطول طرف الجرف، ويحيط هذا السور بركام من الانقاض يبلغ طوله ٣٠ قدماً يمتد في النصف الشمالي لهذه المنطقة المسورة. وفي هذا الركام توجد غرفة يبلغ طولها ١٢ قدماً وعرضها ٧ أقدام وارتفاعها ٥ أقدام، وأرضيتها بمستوى الأرض في الخارج، وجدرانها المملعة من الحجر، ويوجد سلم ضيق يؤدي نزولاً إليها، وفي النهاية الجنوبية للركام يوجد جدار يرتفع إلى ٩ أقدام من مستوى الصخور و٤ أقدام فوق قمة الركام، وقد تم تمليطه ووضع في مفاصله منتظمة، بأحجار زاوية من الحجر المربع المنحوت الجيد المكسو بطريقة حسنة. ويوجد عدد من الأحواض (خمسة أقدام في قدمين) وقد قطعت كل منها من قطعة صخرية واحدة من الحجر الرملي، وقد وضعت في النصف الجنوبي للجدار الخارجي. وقد عثرت لاحقاً على عدد من الأحواض الشبيهة بها وقد وضعت في بعض الجدران القديمة بالقرب من

صيدان يكثر الماء لكنه ماء به بعض الملوحة. ويذكر العرب بئراً تسمى الجسيرة في رمال ريش شمال شرق رملة بن صيدان، وهناك بئر أخرى، أم الزامل، بين الجسيرة ووادي العين، غير أنهم يقولون أن هذه هي كل الآبار في الرمال الشرقية. وكانت بئر راقي في جدة الحراسيس بعيدة حيث توجد على بعد حوالي ٧٠ ميلاً إلى الجنوب الشرقي، وبينها وبين الجازر هناك بئر في بوي. وقد طمرت بئر خسفة على أيدي المغنيرين ولا يوجد مورد ماء آخر في هذا السهب. وفي سحمة ترتفع الكتبان إلى ٢٠٠ قدم (وتشبه في شكلها الكتبان الموجودة في رمال غنيم)، وترتفع الكتبان على نحو مباغت من الرمال المحيطة بها، ويتباين لونها بين اللون الحليبي والأبيض أو الذهبي والأخضر، ولكن هنا انكشف السطح الحصري والجبسي الذي يكثر فيه الصخر الجيري في أودية طويلة متوازية يتراوح عرضها بين ميل وميلين، وتعتمد باتجاه الشمال الشرقي والجنوب الغربي. ويسمى البدو هذه الأسطح الحصوية «سبخات»، على الرغم من أنني رأيت في سحمة منخفضة مالحياً حقيقياً واحداً وعدداً قليلاً في غنيم، وقد نبتت فيها كلها أشجار الأثل. و الرمال في الجانب الجنوبي الشرقي للأودية شائعة والانحدار رأسي، أما في الجانب الشمالي الغربي فإن الانحدار تدريجي والرمال أقل وتمتد التنباتات في الجانب الشمالي الغربي، مثل شجيرات الأبله والهض كما ينمو بعد المطر المزمع والبركت والأبلجي والجاسي والسعدان والفيرا والجرن والغيفير والملوح وبعض شجيرات الزهرة. وقد هطل على المكان مطر غزير وكان الندى في الأغلب مشبعاً. وقد أصبحنا ذات يوم لنجد أن طبقة سميكة من ضباب الأرض غطت الرمال فهدت قعم الكتبان فوقها كأنها جزر في محيط وكان المرعى الطيب في كل مكان، وهي مراعي لم يستكشفها البدو يرفرف فيها الفرائش بأجنحته من نبتة إلى أخرى، وقد أنهجت قبرات الصحراء الرمال بأغانيها الجميلة. ونذكر أن رأينا طيوراً عدا الغريان التي رأيناها حول الآبار، وكنا بين فترة وأخرى نرى بعض صدور العوسق وطائر الصرد وطائر الذعرة، وذات يوم حامت فوق مخيمات بومة مهولة طوال الليل. ويشيع وجود الجرد والجرايع وفئران العضل حيث سقط المطر، حيث كانت تتقافز فوقنا ونحن نيام. وقد مررنا على بعض آثار أقدام المها المتجهة شمالاً، وكان رجالي على يقين بأن هناك قطعاناً ضخمة تتجمع بالقرب من رمال غرينيات. وكان الرجال في توق شديد للحم، فقد كان كل غزائنا الذي لا يتغير يتكون من خبز الفطير المخبوز على رمال النار أو من الثريد حينما يتوفر ما يكفي من الماء. وكنا نأكل مرة في اليوم

صلالة وقد كانت هذه هي الانقراض الوحيدة التي استخدم فيها الملاط التي رأيتها طوال رحلتي.

لقد عبرنا الآن روافد وادي قتيبت، وعبرنا حقول اللبان، الى بركة حانون في المنحدرات الشمالية لجبل القرا. وقد كان هنا بعض أفراد بيت جداء، وهم أول العرب، غير رجالي، الذين رأيتهم منذ ان غادرنا قفح قبل اربعة واربعين يوماً. وهي مدة سرتنا فيها مسافة تبلغ ٧٠٠ ميل تقريبا. هبطنا جهة البحر عند وادي أربوت، وهذا الوادي، ووادي جرزيم، هما الطريقان العملان الوحيدان من ظفار عبر الجبال، ويستخدمهما المسافرون الى شمال عمان. ووصلنا الى صلالة في التاسع من يناير.

وقد كان في انتقاري أحد مشايخ الروادش وعدد من أفراد قبيلته، وقد كنت التقيت بهذا الشيخ في قفح، وربتت معه أمر ملاقاته هنا مع الرجال والجمال لمرافقتي الى تريم عبر السهوب الغربية. استأجرت احد عشر رجلا من الروادش وبيت يماني واثنين من المهرة ورجل منهالي ليكونوا «رباعتي» حينما نكون بين قبائلهم. وقد استيقنت ثلاثة من رجال بيت كثير الذين كانوا معي وهم سلطان وابنه ومسلم بن طفل شيخ المساهلة وهو كذلك سياد سارت بذكره الركباني. كما رافقنا عشرة آخرون من الروادش، مستتركين في الاجبار الذي ساعطيه للروادش الذين استأجرتهم وكلهم أمل في ان اجازتهم ببعض العطايا. وقد كنت قد احببت وقدرت بيت كثير، ويقطن الروادش في الرمال الجنوبية الوسطى، ويطن بيت يماني يعيش في حدود السهب مع الرمال بين رملة قفص ورملة ضاحية. وفي الرمال يعيشون في خيام سوداء كخيام البدو العادية غير انهم لا يحملون الخيام أبداً الى السهوب، اما بيت كثير والمهرة فلا يستخدمون الخيام قط وهؤلاء البدو ليسوا كثيراً ولا يمتلكون الا عددا قليلا من النوق فما أندر الماء والمرعى في الربع الصالي. ويملك أغلبهم ما بين ثمانية الى عشرة رؤوس من الإبل، ويملك القليل منهم ما يصل الى عشرين رأساً. وهؤلاء العرب صفار الاجسام متوسط البنية وهم أقوىاء فهنا لا يمكن أن يعيش الا الانسب والأصلح. ولا يرتدي أفراد القبائل الجنوبية الا المعنر الذي يستر عورتهم، ولا يرتدي السراويل الا النساء. ويرتدي بعضهم سمفاً (ثوباً فضفاضاً) فوق المعنر، وشعرهم أسود غير جيد، ويتميز على وجه العموم بطول متوسط، غير انه يكون أحياناً طويلاً ومضفوراً. وكثير منهم لا يغطون رؤوسهم، ويعصبونها بسير جلدي فيما يربط آخرون قطعة قماش حول رؤوسهم. وتغطي بعض نساءهم ولبس كلهن وجوههن. وهم لا يعرفون ارتداء الحذاء، غير انهم قد يغطون أقدامهم بجوارب

بسيطة حينما تشد حرارة الشمس. وأسلحتهم البندقية والخنجر، وهم غاية في التمسك بتعاليم الدين، وملقظون غاية الالتزام بالصلاة (١٢) والوصوم، وقد صام عديد من رجالي أثناء الرحلة تعويضاً عن أيام كانوا قد أفطروا فيها خلال شهر رمضان. والكون عندهم عربي مسلم، وعدا هذا فهم يقسمون بني البشر الى مسلم وغير مسلم، وما أقل من سمع منهم بالانجليز، فكل الاوروبيين عندهم نصاري، ولا معنى عندهم للتمييز بين جنسية هذا وجنسية ذاك وكل ما سمعوه عن الحرب هو انها كانت حرباً بين النصاري، ويعرفون ان حكومة عدن هي حكومة نصرانية، غير انهم بالرغم من كل هذا لا يعرفون التعصب. وهم مرحون ما أسير إضحاكهم، وعلى وجه العموم فهم لطفاء المعشر لكنهم مع ذلك سراع الى اظهار استيائهم وتبرهم من كل أمر لا يقبلونه، وحينما يستلهمهم إنسان فإنهم سرعان ما يظهرون انفعالهم وغضبهم. ولا تجد من بينهم من يسعى الى فرض رأيه على غيره، ولا يتهربون من الأعمال الجماعية، بل انهم يبادرون بأنفسهم الى عرض جهودهم بإصرار صاحب لأداء أي مهمة، وشيوخهم في مقدمة ما يجمع الحطب أو يحفر الأبار، لا يستنكفون عن فعل شيء من هذه الأعمال ملتهم مثل غيرهم من أفراد قبيلتهم. وقد وجدت فيهم الدماثة ولين الجانب ورقة الحاشية والألب في كل معاملاتهم، وكل منهم مخلص للآخر، وأم الكبار لديهم أن تتظلى عن رفيقك حينما تكونان في سفر. غير انهم بالرغم من كل هذا متحجرون القلب حينما يتعلق الأمر بالشعور بالآلام الآخرين وأوجاعهم، ولا تقدير لديهم للبهة للحياة الانسانية، ويمكن للواحد منهم ان يثأر لمقتل أحدهم بقطع حلقوم أي راع يراه من قبيلة القاتل بلا رحمة. وهم كرام بطعامهم ومائتهم، ويشركون كل قادم عليهم في الاكل بإسراف، غير انهم برغم هذا جشعون طماعون، لا تجد على الاستئتم حديثاً الا عن المال، وربما يدوم خلاف مستمد بينهم أياماً على دولار واحد. غير ان السرقة والنشل متعدمان لديهم، وقد يترك الواحد منهم أمواله دون حراسة، وقد يشحنون طلباً للمال دون حياة أو خجل، ويداهمون بلا كياسة كأنهم أطفال حينما يأملون في الحصول على مبتغى ما. وهم طيبو العشرة، لا معنى بينهم لخصومية الفرد، وأحاديثهم جماعية وصاخبة دائماً. وطالما كان العربي على مسمع الآخرين فإنه سيعبر عن آرائه، وما ان يتعد عن رفاقه حتى يأخذ في الغناء. وهم عشاق للشعر، يقولونه بالسليقة في وصف أي شيء في حياتهم اليومية، ويمصخون السمع لساعات حينما يلقي شاعر قصيدته بينهم.

والناقة (١٤) هي وحدها التي تجعل الحياة أمراً ممكنًا في هذا القفر الخالي ولولاها لما كانت حياتهم، ولهذا تجد أن شظهم الشاغل هو راحة النوق. والبدوي قد يتجاهل ما يتطلبه جسمه من طعام أو ماء إلا أن غاية همه إطلاع نوقه، وقد يطول مسيرهم أبداً حينما يكونون في مرعى طيب حتى تكفي نوقهم من الرعي، ويسيرون دون توقف برغم ما نالته أجسامهم من تعب حينما يكونون في مفازة جرداء تخلو من المرعى. وحينما وصلنا أخيراً إلى وادي حضرموت، حيث أعدت ضيافة كبيرة في استقبالننا لم يحلم بها هؤلاء البدو الجوعى في حياتهم، فإنهم سرعان ما تاقوا إلى العودة إلى الصحراء الخالية حيث يمكن لنوقهم أن تجد المرعى الذي أنفسته. وهم يغنون لنوقهم ويستحقونها في المسير، وما رأيتهم قط يضربونها أو يعفونها. ويمتلون الأبل بأن يركبون خلف السنام في السرج العماني الخفيف (١٥) في وضع أقرب على وجه العموم إلى الركوع. ونادراً ما يكون سفرهم بأسرع من المشي العادي، ولا يسرعون في سيرهم أبداً حينما يكونون في سفر طويل. ويملك الكثير منهم نوقاً أصائل من السلالة العمانية الشهيرة، وهذه النوق شهيرة بين القبائل في كل مكان. ولديهم قليل جداً من البمران (جمع بعير) فهم يذبونها بعد ولادتها ليأكلوها، ويضطرون لهذه السبب إلى أخذ نوقهم لمسافات طوال لإخصابها. وحين يتوفر المرعى الطيب فإن نوقهم تظل شهوياً دون ماء فيما يعيش أصحابها على الحليب لا يشربون غيره. وأثناء ترحالهم في الشتاء فإنهم يسقون الأبل مرة كل أربعة أو خمسة أيام إلا أنها يمكن أن تسهر دون مثقة تذكر لمدة عشرة إلى اثني عشر يوماً دون أن تشرب. والماء نادر، خصوصاً في السهوب إلا أن أم المشاكل عندهم ليست ندرة الماء بل قلة المرعى. ويندر أن تسمع أن عربياً قد لقي حقه عطشاً، ومن يموت عطشاً فإنه بلا شك يتبع آثار جماعة أعارت عليه في رمال لا يعرفها حيث تمحو الريح آثار أقدام المغيرين. وحينما يستبد بالبدو العطش فإنهم يحصلون على الماء من معدة الناقة حيث يدخلون عصا في حلقها، ويستمتع الكثير منهم بشرب هذا السائل الذي يسمونه «الفض» من معدة الناقة بعد ذبحها. وفي الرحلات يحملون قريبا مليئة بالحليب الحامض، وحينما يأخذ في التناقص فإنهم يضيفون إليه الماء المالح ليخفف من حموضته. وتعيش كثير من الأسر أساساً على حليب الماعز الصغيرة، ولا تعرف بعض الأسر شرباً غيره، غير أن وجود الماعز ليس دائماً، وقد ماتت الكثير منها في المجاعة التي حلت خلال سنتين القحط الماضية، حيث تضاعفت مؤنثتهم من

الحليب إلى الصفر واضطروا إلى الاستعانة بذبح نوقهم. والبدو الذي لا يملكون نوقاً لا يستطيعون حمل الماء ولهذا فإنهم يرتبطون بمكان البئر، ويتقنر عليهم رعي قطعانهم على مبعده حينما تنعدم المراعي القريبة منهم. أما الأسر التي تملك النوق فتستطيع أن تباع عزراً في غيضة المهرة ويجلبون معهم حلالاً من السريدين يكفي لإطعام أسرة تتكون من أربعة أفراد لمدة شهرين. والمناهيل، وليس بيت كثير ولا المهرة، هم وحدهم من يمتلك غنماً من سلالة بوضاء صغيرة. وليس لدى أي من هذه القبائل كلاب أو حمير، ومن نافل القول أن الخيول لا توجد في الربع الخالي. ولقلة المرعى فإن القبائل البدوية تعيش متناثرة هنا وهناك في الصحراء في مجموعات أسرية صغيرة الحجم في مناطق شاسعة، في حين يجعلهم الخوف من غارات الأعداء في يقظة دائمة، ولهذا تجدهم على أقمية دائمة لسوق قطعانهم عند أول بادرة خطر عليهم، فتشتتهم دون يقظة معناه أنهم لا يستطيعون رد غارات الأعداء، وحينما يغير عليهم مغير فإن أملهم الوحيد في استعادة قطعانهم هو أن يتجمعوا في فريق ويطاردون معا المغيرين، وحيث أن المغيرين يعرفون أن مثل هذه المطاردة واقعة لا محالة فإنهم يملكون ما يسمى بحملة معهم من النوق ويهربون بها بأقصى سرعة يستطيعونها، ويؤخرون مطاردتهم بأن يعمدوا إلى طمر الأبار التي يمرّون عليها. وهم يذبون الماعز للأكل، وإن كان هناك دم بين قبائلهم فإنهم لا تأخذهم أي رحمة في قتل أي رجل يصلون إليه من قبيلة القاتل، غير أنهم لا يؤذون النساء أو الأطفال. وتستخدم المعارك الحامية حينما يدركهم الفريق الذي يتبعهم أو حينما تباغثهم جماعة مغيرة أخرى، وهنا تكون الضائقة كبيرة ذلك أن القتل يكون مآل الكثيرين منهم، ولا محل للرحمة والشفقة عندهما

غادرت صلالة مرة أخرى في ١٤ يناير، حيث عبرت جبل القرا مرة أخرى عن طريق ممر قسميم، وعند رأس وادي غدون تماماً توجد بركة ماء تسمى «عيون» تحيط بها جروف كلسية يبلغ ارتفاعها ٢٠٠ قدم. ويغذي هذه البركة ينبوع ماء صغير، ويبلغ طولها ١٥٠ ياردة وعرضها ٣٠ ياردة، وهي عظيمة الحجم ومياه البركة التي ما تزال خضراء يحيط بها نبات الأسل أما تحت البركة فتنتبت في قاع الوادي أشجار الأثل و«الحصر»، ويعتقد العرب بوجود وحش على هيئة أفعى يعيش في «عيون» وأنه يتغذى على نوقهم. والأناغي تكثر في الغابات وفي جبل القرا غير أن وجودها يندر في الصحراء، بالرغم من أن أفعى لدغت أحد نوقنا ذات يوم، وقد استعادت هذه الناقة عافيتها

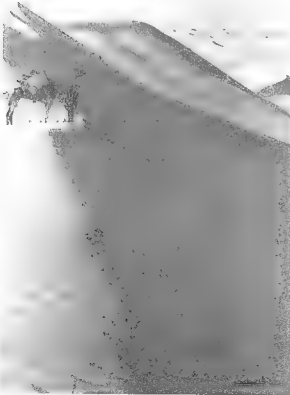
رغم انها كانت في مرض شديد لعديد من الأيام. وفي مسنين في وادي ديفين بالقرب من موضع التقائه بوادي حبروت أخذني بعض الرجال لأرى نفقاً يبلغ ارتفاعه ٢٠ قدماً على وجه أحد الجروف، ولا يمكن الوصول الى هذا النفق الا باستخدام جبل يربط في أعلى الجرف، وقد ملئت فتحة هذا النفق التي يبلغ طولها ٤ أقدام وعرضها قدمين بغطاء صلبالي حاول العرب ازالته منذ فترة قريبة حيث يسود اعتقاد راسخ بينهم ان هناك كنزا مدفوناً في هذا النفق. وقد حفروا في النصف الأعلى من الغطاء الصلصالي وزعموا انهم استطاعوا التوغل الى مسافة ٤٠ قدماً داخل النفق الملتوي. وقد كانت هناك كومة كبيرة من التراب المحفور في قاع الجرف، الا انهم توقفوا عن الحفر قبل ان يصلوا الى نهاية الغطاء. ويسكن حبروت بيت كثير والمهرة، وقد كانت القبيلة خائفة من وجود سياسة جديدة لدى حكومة عدن، وسرى حديث صاحب بين المحاربين من الشباب مفاده ان لا مفر من الحرب وعلى عدم الخنوع وعدم السماح لنصراني ان يستقي من هذا المكان. وقد أخذ رجالي هذا على مجمل الجد فاستولوا على البئر والتلال المجاورة له عند الفجر. وهؤلاء المهرة من بيت زعينوت وهم قبيلة قوية كثيرة العدد يعيشون على السلاسل الساحلية بين جبل القمر وفتحة وادي حضرموت، الا ان هناك فروعاً منهم متفرقة ويمتد وجودهم حتى أنظور، وهم يتحدثون لساناً خاصاً بهم يفهمه كثير من بيت كثير، ولعلها تعود الى نفس الاصول اللغوية للهجة القرار. وهم أشبه بالقرار في هيئتهم ويدعون من الحلف الغافري. وبينهم وبيت كثير مقدار ضئيل من الصداقة، وكان كثير منهم يسقون ابلهم في البرك الضحلة فهنا يكثر الماء ويمكن ان تجده في مستوى سطح الأرض. وترسم نسائهم خطوطاً خضراء وزرقاء أسفل النوفين وذقونين وحدودهن، وقد صبغت واحدة من نسائهم وجهها باللون الأخضر وهو ما أفقدها كل لسة جمال. وكان بينهم هناك عدد قليل من العفار الذين لا يعدون اليوم من أفراد القبائل، ويعيش الكثير منهم بالقرب من جبال عمان، ويتحدثون اللهجة المهريّة. والآبار يبلغ ارتفاعها ٢٠٠ قدم فوق مستوى البحر، وهي قريبة من حقول نخيل متوسطة المساحة يملكها بيت كثير ويستأجرها المهرة. وفوق الآبار كانت هناك انقراض قلعة منهاره وفي الجانب الأبعد من الوادي توجد بعض المباني الدائرية التي شيدت من الحجارة الفشة بدون ان يكون فيها أي مدخل واضح للعيان، وقد دفن نصفها تحت التراب. ويعاني البدو من الملاريا ومن أمراض العين والمغص الحاد الذي يهد

أجسامهم تماماً لساعات عديدة، وآلام المعدة هي شكواهم الدائمة، وقد كشف البعض منهم عن آثار الكي الذي يلجأون اليه ليشفيهم من كل مرض. كما انني رأيت هنا شخصاً مصاباً بالجذام، وهو المجنوم الوحيد الذي رأيته في هذه البلاد. ومن هنا سرنا الى شلميت حيث حفرتنا كثيرا من الآبار الضحلة العمق، وقد قضينا أياماً ثلاثة في سقي ابلنا الثلاثين واملء قرب الماء التي كانت معنا. ويقطن شلميت بيت كثير كذلك الا ان المهرة يستخدمونها أيضاً. وكان موضع سقيانا التالي هو وادي خواط وهو أحد روافد ميثن في أراضي بيت يمان. وكان الماء نادراً هنا أيضاً، كما قضينا أيضاً أياماً ثلاثة في سقي الآبل. وبالقرب من هنا كان هناك مرعى طيب وسرعان ما قدم علينا خمسون ضيفاً من المهرة والرواشد وبيت يمان وبالصاف فقدمنا لهم الطعام. وكان هناك سالم بن حوارت شيخ بالحصاف، وكان عجوزاً مدمناً على شرب القهوة. وبالصاف قبيلة متدينة، وهم من المشايخ وحماة قبر الشيخ الجوهري على الساحل. وحتى عهد قريب لم يكونوا يحملون السلاح، وهنا قعت باستنجاز صبي من بيت يمان يبلغ من العمر سبعة عشر عاماً هو سالم بن كبيشة، وكان معي اخوه غير الشقيق محمد، وهو ابن صالح بن كالوت الذي كان مرشداً لبرتوم تواس. وكان الاخوان يعرفان بلقب «بن كبيشة» ذلك ان عادة البدون ينسبوا الرجل الى امه فيقال ابن فلانة، وهي عادة غير معروفة بين القرار ولا بين المهرة كما أظن.

والى الغرب من خوات والى وادي جناب سرنا عبر سهول حصوية و«سيوح» وقد اخضرت بعد المطر الغزير الذي انهمر على هذا المكان في يوليو، وكانت هناك أسر بدوية متناثرة هنا وهناك ترعى قطعان ماعزها وأحياناً ابلها. وأخبرنا هؤلاء البدو عن جماعة مغيرة كبيرة من الدهم أغارت على المناهيل، ولهذا فقد اصبح رجالي في يقظة دائمة فكانوا يبعثون أمامهم المستكشفين لمسافة كبيرة أمامنا حيث نسير، ويطلبون منهم البقاء في التلال حولنا حينما يتوقف الركب. وفي سناو التي تبعد ٢٥ ميلاً من الصحراء كانت هناك بئر محاطة بحجارة يبلغ عمقها ٤٠ قدماً في وادي قفر بين تلال من الكلس المتفتت. هنا وجدنا آثار أقدام حديثة لجماعة مغيرة من المهرة ولم يكن من بينهم أحد من الدهم. وكان بالقرب من هذه البئر قلعة متداعية ذات برجين ومقبرة كثيرة ما يستخدمها المغيرون. وقد لاحظت وجود راتحة كبريتية كريهة عند فم البئر، ويقال بأن هناك غازات سامة تخرج منها تسببت في موت الكثيرين. استسقينا من

على فنّاجين ودلة قهوة ويد هاون وهاون يستخدمها عابرو السبيل لصنع القهوة. وهذه العادة الحميدة موجودة كذلك في قبر راعي المخاري عند رأس وادي واشة ويبلغ عمق بئر هلاية ٢٥ قدماً وبها قليل من الماء العذب. هنا حينما بالقرب من قلعة أخرى مبنية من طابقين وعند الغروب لخبرنا الكشف أن هناك جماعة كبيرة من العرب خلف احد التلال، وقيل أن نتمكن من اعطاء اوامرنا يسوق الابل الى الداخل فتفتح حراس الابل النار على عشرين من العرب الراكبين الذين حملوا عليهم على حين غرة، ثم صوبوا نيرانهم من خلف تلال خفيفة ثم ردوا بإطلاق النار. ولكن سرعان ما سرى بعض الشك حين حدثناهم فتبين لنا انهم مناهيل عائدون من مطاردة الدهم، وقد ظنوا خطأ أننا جماعة مغيرة أخرى من الدهم غير انهم عرفوا أننا من الشرق حينما سمعوا صرخاتهم. ثم سائرنا جبل حبشية ذا القمة المستوية حتى عبرنا ٣٥٠٠٠ قدم من الامطار المتجمعة بين روافد وادي حضرموت ورأس وادي جناب. ثم هبطنا في وادي واشة وحينما لم نجد ماء عند ماخاري استبقينا عند هيسي نيمريت وبعدها بوقت قليل عبرنا الى أرض ثم هبطنا الى ساوم، وهذه الروافد المليئة بجلاميد الصخور لوائي حضرموت محاطة بجروف حادة الانحدار ارتفاعها ٤٠٠ قدم حيث يكثّر وجود الوعل. ومن

مكان على مقربة من هنا عند حفرة ماء ضحلة العمق في مجرى مائي ذي جانبيين شديدي الانحدار يسمى مظلوم يبلغ ارتفاعه ١٨٠٠ قدم فوق مستوى البحر، كما استبقينا مرة أخرى في اراضي المناهيل عند آبار موجوريين تلالا جبسية قاحلة منخفضة حيث لا يوجد الا القليل من الماء الفاسد. وهنا توجد ايضا قلعة متداعة وكان هناك بالقرب منها جمجمة رجل منهالي أُردها الصياغرة قتيلا في العام الفائت، فدسستها في أغراضي، وتوجد تلك الجمجمة الآن في متحف الكلية الملكية للجراحين (١٥). من هنا تتبعنا آثار اقدام المهاجمين من الدهم الذين بلغ عددهم خمسة وأربعين رجلا استولوا على خمسين رأسا من الابل من مكان قريب وأطلقوا النار على رايعين من المناهيل. وحتى وقت قريب كان الصياغرة مصدر كل رعب في هذه السهوب الغربية، حيث كانت غاراتهم تصل شرقا حتى شمر وأتظور، غير أن الدهم القادمين من الأراضي اليمنية قد تفوقوا عليهم في السنين الأخيرة. وقد خرج أغلب رجال المناهيل في مطاردة المغيرين، وأدى مظهرنا الى بث الرعب في نفوسهم خاصة أن كل رجالنا كانوا يرتدون ملابس فضفاضة بأكمام طويلة مستدقة كذلك التي يلبسها الدهم. وقد كانت النيران تطلق بين حين وآخر فوق رؤوسنا، في حين كان «الربيع» من المناهيل يتحرك على ناقته تجاههم ملوحا لهم بعمامته دالة انه الله يود أن يتحدث اليهم. وكانت الإشارة المقبولة على حسن النوايا تتمثل في رمي الرمل في الهواء وكان الآخرون يرون ذلك الرمل من على بعد، وقد عمدنا الى هذا التقليد كثيرا. وقد توقفنا عند إحدى الاسر المنكوبة حيث سرق منها الدهم ثمانية رؤوس من الماعز وذبحوها وأكلوا لحماها، وقد شعرت هذه الاسرة بالتقزز والاشمئزاز منهم حين أخذ المغيرون في حلب الماعز مباشرة الى أفواههم. في ثمود التي تعلو عن مستوى سطح البحر ٢١٦٠ قدماً كانت هناك بئر أخرى تحيط بها الحجارة يبلغ عمقها ٥٠ قدماً. وقد تم تنظيفها منذ مدة قريبة فأصبح ماءؤها ذبياً طيباً، وكان أول ماء عذب يدخل في فمي منذ أن غادرنا حوات. وهذه البئر والآبار التي تجاورها في هلايا وموجر وسنا هي الآبار التي لا بد أن يستخدمها المغيرون حيث انه لا يوجد ماء آخر في هذه الرمال غرب زويرة وتريوة في دكاكة الا قليل من الماء غير العذب في رملة خرخاد بين اطراف وادي ضحية ووادي ابوة المناهيل. وبالقرب من البئر كانت هناك مقبرة وقبر احد الشيوخ حيث يترك الناس قرابين من حبات القهوة داخل قبة صغيرة تحتوي



الرواش

- ١- يفتن القرا وكذلك بيت كثير اولادهم حين يصل عمرهم حوالي السادسة عشرة سنة. أما الرواش فيفتنون بأنامهم وهم أصغر سناً. على الرغم من أن النقص في بيت يمان يؤخره إلى السادسة عشرة أو السابعة عشرة. والمهرة بين السابعة عشرة والقامة عشرة وربما بعد ذلك. والقرا يفتنون اولادهم جميعاً يتجمعون في محبات الفتاة. ويقرض الفتاة عند هذه الفترات يتن بأن يجلس الولد خلال العملية التي تتم في العلن على يد أحد أفراد القبيلة على النحو المبسط الذي يقرره الاسلام.
- ٢- القويان في جبال القرا من الشرق إلى الغرب هي غشارب وديريت وخيفم وأرارات وثاسا ويروشوت وأرأوت، وتيهوت وجريز وجرودوم ونار وجبت وايشوت وأرزوك وايهوف وخطوت وراسي وعشي وأقول وجحان.
- ٣- الصمر والدرع والراكة والهبله والسلم والتمارست والمكنة والنهارس ولؤبلا والحرمل.
- ٤- كل منطقة السهوب بين وادي قنبت وجناب تسمى عادة «السبح» وجميعها «سبح» وهو على عكس «الجداء» الفالحة إلى الشرق من وادي قنبت والهضبة التي تقع إلى الشمال من الجبال الساحلية تسمى «النداء» والرمال تسمى «الرمل» ولا تعرف القبائل التي تنطق هذه الهمزة الاسم «الربع الخالي».
- ٥- التوزيع القريبي للفصول هي كما يلي: الصيف من ٢٠ مايو إلى ٤ مايو، والهبوط بين ٥ مايو و٢٠ يونيو، ويشتل كل من الصيف والهبوط باسم «القفصة» والغرب بين ٢١ يونيو و٢٠ سبتمبر، والشتوي بين ٢١ سبتمبر و٢١ ديسمبر، والربيع بين ٢٢ ديسمبر و٢٠ مارس.
- ٦- يقول الدكتور W. Campbell Smith صنع الفأس من حجر الفيرت (nephrite) وهو أحد أنواع البشم (حجر كريم) ولا يوجد الفيرت في شبه الجزيرة العربية، ولا شك أنه قد جلب إلى المنطقة من إحدى المناطق المجاورة التي كان يستخدم فيها المهرت في العصر الحجري الحديث.
- ٧- يرى بيسون Boston أن الكتابات ليست محورية، أي أي من حروفها ليست هي حروف القومية الجنوبية، بل أنها «مزدوجة» وهي كتابة وجدت قبل الاسلام في شمال شبه الجزيرة العربية ووسطها بالرغم من قربها من حروف العربية الجنوبية.
- ٨- حصرة الغراب التي تعرف باسم «الجلطة» كثيرة جداً في حروف الجزيرة على بعد أميال قليلة من صنع. كان بعضها بحجم كرة القدم، وقد حملت الاووية بعض الحصى الصغير الطفيف من هذا النوع إلى مناطق بعيدة مثل مقشن.
- ٩- استخدمت كلمة «فهد» في بعض الفصول الآتية التي تعود إلى حوالي ١٠٠ عام قبل الميلاد وجدها فيليب Philby في قلعة، التي تبعد حوالي ١٥ كيلومتراً غرب شبوة. ولا أعلم بوجود أي توثيق لوجود الفهد في شبه الجزيرة العربية على الرغم من مصف الفلناري التي تتحدث عن وجوده في الكركيت والنظر على التوزيع الجغرافي للفهد فإن عدم وجوده في شبه الجزيرة العربية أمر يبعث على الاستعراب.
- ١٠- «مصف» هو الاسم الذي تسمى به أي بشر تشتهر بأن سقوط أحد الشهب التي تهوي من السماء تسبب في خرابها. غير أنه لا يوجد ما يوضح بهذا في شكل هذه البثر.
- ١١- يظهر تحليل الفلح ملماً عادياً ملوذاً يحتوي على كمية متوسطة من الكالسيوم وسلفا المنغنيسيوم.
- ١٢- يصلي أفراد القرا والمهرة وبيت كثير فرادي أما الرواش فيصليون في جماعة.
- ١٣- أسماء الجمل عند هذه القبائل هي: السنة الأولى «محوابة»، والثانية «مونت ليجوت» أو «مضاعة»، والثالثة «مهرية»، والرابعة «بطني». والخامسة «مراع» والسادسة «مسان» أما الجمل البالغ «موني» ويستخدمون كلمة «بوش» للإشارة إلى قطع الجبال، وكنت قد سمعت هذه الكلمة في جبل الدروز فقط.
- ١٤- بيت كثير والرواش وبيت يمان والمهرة وأسماعيل يستخدمون هذا السرج. ويسمونه «شاد» ولا يعرفون الاسم «زائنة». أما قبائل مرة وصهر والقبائل الغربية فيستخدمون سرج فركوب ذا القطبين.
- ١٥- يصف البروفيسور J. E. Caws الجمعية في ورقة في موني الجمعية، ويستنتج أنه بناء على أسس مورفولوجية وعظامية فإنه من الواضح أن الفلف شخص ينتمي إلى عرق من البحر الأبيض المتوسط. انتشر في الماضي والحاضر ليشمل شبه الجزيرة العربية.

ساوم رحلنا على مهل نصدع الوادي الرئيسي إلى تريم وقد أثرت في نفوسنا أيما تأثير كرم ضيافة بيت سعيد حيث وصلنا هناك يوم ٢٢ فبراير.

وقد كنت أمل أن أضي في رحلتي عبر الرمال الغربية من حصن العبر إلى سليل غير أنني لسوء حظي قد منعت من ذلك. وكان ثلاثة من الرواش الذين كانوا معي قد نواوا الذهاب معي، وكنا قد جمعنا كل المعلومات المتوفرة عن الرمال والسهوب وأماكن الاستقاء إلى جهة شمال غرب تريم. وقد أضفقتا في خريطتي، حيث أن الخرائط المتوفرة إلى الشرق من الطريق الذي سلكه فيلبس كثيرة الأخطاء، ومن دلائل خطئها على سبيل المثال أن بعض الاووية قد رسمت على بعد ١٠٠ ميل بعيداً جهة الشرق. وهناك بذران إلى الغرب من حصن العبر هما بئر ودعية التي تبعد ٥٠ ميلاً إلى الشمال من هناك غير أنه يقال أنها قد جفت هذا العام، والبئر الأخرى هي بئر زمخ في وادي هددي. والبذران توجدان في أراضي الصعر. وهناك مكان سقيا كبير هو منواخ في عيوه الصعر إلى الجنوب الشرقي من زمخ. ويبدأ ظهور الصحراء على بعد ٢٠ ميلاً شمال زمخ ويقال أن هذه الرمال كثبان عالية من الرمل الناعم، ويستحيل على المهر عبورها إلا بعد أن يهبط من دابته. أما على الجانب الأبعد من الرمال هناك ماء في هاما التي تبعد حوالي ٥٠ ميلاً جنوب سليل غير أن العرب لا يساورهم أدنى شك بأنه لا يوجد ماء في الرمال غير ذلكاءة. وقد عبورها صيحر للهجوم على الدواسر غير أنها رحلة فيها كثير من المشقة تمتد حوالي ستة عشر يوماً دون ماء. ولم يسمع أي من البدو الذين تحدثت معهم عن الرمال السريعة في هذه المنطقة ولم يسمع أي منهم بالاسم «بحر الصافي»، غير أنني حينما كنت في المكلا سمعت برجل كربي رأى قبل عشرين عاماً بقايا جماعته وقد اجتاحتهم الرمال وهم قادمون من رحلة نهب على مسير سبعة أيام إلى شمال حصن العبر في رمال رملة الفرج.

وفي تريم انفصلت عن البدو الذين كانوا معي وعن سلطان الذي أحبه كثيراً وعن مسلم بن كمام ورفقائه الذين لا يثقون به سعيد بن مسلم ومحمد ابن صالح بن كالتوت وأخوه غير الشقيق ابن كيبنة ذلك الصبي الضاحك، وعن شيوخ بيت يمان عوض بن خزي والأعور عبدالله بن مسعد ونمر بن سالم الذي كان شاعرنا و«ديعنا» من المهرة مكتوب بن هريزي. وكان رجال الصحراء هؤلاء شم الأنوف، مسمر الوجوه نحيل الأجسام، وكان جليلاً للعين أنهم في غير مكانهم بين رجال المدن اللينين، وكانوا في أشد التفوق إلى العدة إلى مواطنهم. شربت بالوحدة واليتيم حينما أبصرتهم يقودون إليهم في طريق العودة، راجعين إلى فضاء الصحراء البديع.

ظاهرة عبد الرحمن بدوي : آلة الفلسفة الادعاء والاهتمام بالكم على حساب الإبداع الحقيقي

سعيد توفيق *

الرحمن بدوي. فلا شك أن هذا الجانب الأخير يمثل بالنسبة للكثيرين مادة شديدة الإثارة والتشويق بحيث تصلح لأن تكون مادة صحيفة من الطراز الأول ؛ نظراً لما تنطوي عليه شخصية بدوي من تفرد، وما تحفل به سيرة حياته من تطرف، وذلك من قبيل: الكلام عن بخله الشديد، وافتقانه بذاته، وازدراؤه لأغلب البشر، والتشكيك في مدى وطنيته أو إيمانه. إلخ. إن مثل هذا النوع من الكلام لا يدخل في باب التقييم الموضوعي لأي مفكر ؛ ولذلك ينبغي أن نجتنبه تماماً ولا ندخله في اعتبارنا أو نلتفت إليه هنا. فالكلام عن الشخص لا أهمية له هنا، سواء كنا نعني بالشخص هنا شخصية عبد الرحمن بدوي أو مواقف الشخصية من الآخرين ؛ فلا الشخص ولا مواقفه الشخصية أو قيمه التي يدين بها مما يكون موضع اهتمامنا هنا، طالما كان اهتمامنا ينصب في المقام الأول على تشخيص قيمته العلمية والفكرية: فكم من العباقرة والمبدعين كانوا بغضين على المستوى الشخصي، ينفرون من الناس أو ينظر الناس منهم، أو حتى كانوا سيئي الخلق بل خونة أحياناً مثلما كان فرنسيس بيكون. وكم كان هناك - في مقابل ذلك - كثرة هائلة من البشر حلوي المعشر، رقيقى الطباع، يتحلون بامتياز الخلق، ومع ذلك لا يتمتعون بأي ذكاء. لا يهمنا إذن من الشخص هنا إلا ما تعلق منه بتكوينه الفكري، وما تعلق منه برويته وتقييمه هو نفسه لإنتاجه الفكري.

في حياتنا الثقافية رموز فكرية تحولت إلى أصنام نقدتها ولا يجزئ أحد على المساس بها ؛ لأنها اكتسبت سلطة فكرية يسلم بها الناس دون وعي، ولا يحاولون مساءلتها أو تقييمها. وهذا عرض من أعراض مرض اللقافة التي لا تراجع نفسها، ولا تنشغل بالبحث والنقد والتقييم، وإنما بالتصديق والتسليم، وباتباع الشائع والمتواتر دون بحث وتدقيق. ولا شك أن عبد الرحمن بدوي يمثل في حياتنا الثقافية المعاصرة ظاهرة من هذا النوع الذي يمثل سلطة ومرجعية فكرية مسلم بها. وهذا هو ما ينبغي أن نتوقف عنده ونخضعه للنظر والمراجعة.

والحقيقة أن الكلام عن عبد الرحمن بدوي بوجه خاص من حيث هو ظاهرة فكرية، كلام محفوف بالمخاطر ؛ لأنه يمكن أن ينزلق - كما يحدث عادة - إلى الحديث عن الشخص: شخص عبد

* باحث وأكاديمي من مصر

والحقيقة أن عبد الرحمن بدوي يمثل بالفعل ظاهرة فكرية في حياتنا الثقافية تحتاج إلى تحليل. غير أن هذا التحليل لا ينبغي أن يسعى فحسب إلى فهم الظاهرة في ذاتها، وإنما أيضاً إلى فهمها في سياقها التاريخي لثقافتنا المعاصرة. ولا شك أن تحليل الظاهرة هنا لا يعني الإنشغال بتحليل ونقد جزئياتها بالوقوف عند تفصيلات مجمل أو بعض الأعمال الفكرية التي أنتجها بدوي، وإنما يعني الإنشغال بمعنى الظاهرة ودلالاتها من خلال الكشف عن ملامحها العامة التي تميزها.

وسوف نبدأ بالكشف عن الملامح الظاهرية أو الشكلية المميزة لإنتاج بدوي الفكري، لنبدأ منها إلى الملامح المتعلقة بمضمون هذا الإنتاج ودلالته العامة:

الموسوعية والنزعة الكمية

من المعروف أن الانتاج الفكري لبديوي لا يدانيه من حيث الكم - الذي يزيد كثيراً عن المائة كتاب - إنتاج أي مفكر أو باحث في مجال الفلسفة أو في أي مجال آخر من مجالات الفكر في ثقافتنا المعاصرة. ولقد تميز إنتاجه بالطابع الموسوعي؛ إذ كتب في كل مجالات الفكر الفلسفي دون استثناء، فشملت كتاباته المنطق والفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى المسيحية، والفلسفة الإسلامية، وعلم الكلام والتصوف، والفكر الفلسفي الحديث والمعاصر، وفروع الفلسفة المتخصصة: كفلسفة الأخلاق، وعلم الجمال،

وفلسفة التاريخ، ومناهج البحث. ولقد تنوع إنتاجه بين المؤلفات والترجمات للمذاهب وأعلام الفكر، فضلاً عن تحقيقات الكتب التراثية، وتأليف الموسوعات. وربما يكون هذا الكم الهائل من الإنتاج الفكري هو ما حدا بالأستاذ محمود أمين العالم لأن يصف بدوي بأنه «مؤسسة فلسفية».

ويبدو أن الاهتمام بالكم مسألة متأصلة في تكوينه الفكري، وفي نظرته إلى نفسه وتقييمه الذاتي لما أنتجه؛ وهو أمر يمكن أن نكشف عنه ببساطة، لنرى بعد ذلك إلى

أي حد جاء هذا الاهتمام بالكم على حساب الكيف، أعني على حساب القيمة الفكرية والعلمية لإنتاجه في حد ذاته وكون أن الاهتمام بالكم مسألة متأصلة في تكوينه الفكري هو أمر يشهد به لأول وهلة ذلك العدد الهائل من كتبه، وهو أمر كان يعد له ويشغله منذ بداية تكوينه العلمي؛ إذ اعتاد في كتبه المبكرة أن يلحق بكل كتاب قائمة بكتباته يضمها سلسلة كان قد بدأ إصدارها بعنوان «الروائع المائة»، وهو العدد الذي كان يطمح إلى بلوغه منذ البداية. وذلك أمر غريب لا يمكن أن

نتصوره هدفاً بالنسبة لمؤسسة نشر تجارية، لا بالنسبة لفيلسوف؛ فالفلاسفة على وجه الإطلاق لا يشغلون بالكم أبداً، وأغلبهم لم يكتبوا سوى بضعة أعمال، بل إن بعضاً منهم لم يعرف إلا بعمل واحد هو الذي منحه لقب فيلسوف. فما بالنا إذا أمكن لامرئ أن ينتج في الفلسفة بمعدل عمليتين على الأقل كل عام مثلاً ما فعل بدوي؛ هل يمكن لعاقل أو لذي فطنة أن يصنف مثل هذا الإنتاج في فئة الإبداع الفلسفي. إن مسألة كم الإنتاج لا تعني شيئاً بالنسبة للقيمة الإبداعية لهذا الإنتاج، بل إنها - على العكس من ذلك - تعطي مؤشراً سلبياً على القيمة الإبداعية للإنتاج، خاصة إذا كان في مجال الفلسفة. ولو احتكنا إلى معيار الإبداع وحده، لكان كتاب «فلسفة المرأة» الذي ألفه محمود رجب تلميذ بدوي يفوق - على الأقل من وجهة نظري - كل ما كتبه بدوي نفسه. أما كيف أمكن لبديوي إنتاج هذا الكم الهائل من الكتابات الفلسفية، فلماذا تفسر عندي سوف

أذكره في حينه.

وإذا كانت مسألة كم الإنتاج لا تعني شيئاً من الناحية الإبداعية، فإنها كانت تعني الكثير بالنسبة لبديوي؛ فهو في سيرته الذاتية يؤكد على قيمة كتابه عن «إمانويل كانط» المؤلف من أربعة أجزاء، فيقول: «وفيما أعلم لا يوجد كتاب عن إمانويل كانط بهذا الاتساع والتفصيل، في أية لغة من اللغات التي أعرفها، وإن كانت توجد مئات من الكتب يتناول الواحد منها جانباً أو موضوعاً

في فلسفة كانط على نحو أشد تفصيلاً. لكنني أتحدث عن كتاب واحد عن «كل» فلسفة كانط، فلا كتاب كونه فيشر ولا كتاب إرنست كاسيرر بهذا الاتساع الذي لكتابي» (سيرة حياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ١٨١). كما أنه يتباهى - في نفس الموضوع - بأنه كان يزود جميع تحقيقاته بمقدمات مستفيضة تبلغ الواحدة منها في المتوسط ستين صفحة؛ وهو في الجزء الأول من موسوعته في الفلسفة يفرد لنفسه مساحة هائلة مقارنة بفلاسفة عظام من أمثال هيدجر الذي نقل عنه بدوي ما ينسب لنفسه. ومن المفارقات هنا أنه يتحدث عن نفسه في إحدى وعشرين صفحة، في حين أنه

لا يخصص سوى أقل من صفحة واحدة للفيلسوف السابق عليه في الموسوعة وهو باومغارتن، رغم أن هذا الأخير هو الفيلسوف الذي ينسب إليه تأسيس علم فلسفي، وهو علم الجمال بمفهومه الحديث (انظر: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ١٩٨٤). وهو عندما يتحدث عن نفسه هنا نراه يُقرّنا في تفاصيل كمية من ذلك النوع الذي لا يهم أحد، ولم يحدث أن أثار اهتمام أحد من الفلاسفة حينما يكتبون عن أنفسهم أو يكتب الآخرون عنهم، حتى بالنسبة للفلاسفة الذين كانت حياتهم مادة درامية خصبة للكتابة من أمثال شوبنهاور؛ فهو على سبيل المثال يتحدث عن

قريبته «شرباص» كما لو كانت مركز الكون: «إذ تقع على بعد ٤٢ كيلومتراً من المنصورة و٢١ كيلومتراً من دمياط، ويذكرنا بأن ترتيبه في شهادة الابتدائية جاء رقم ٣٥٤ من بين الحاصلين عليها الذي يقدر عددهم بثلاثين ألفاً سنة ١٩٢٩، وبأن ترتيبه جاء الثاني في مرحلة شهادة البكالوريا، والأول في جميع مراحل الدراسة الجامعية. ولا ندري ما دلالة هذه الأرقام التي تشغلته وهل معنى ذلك أن أول اللانوية العامة في أيامنا هذه يعد أفضل منه؟ وهل يجوز أصلاً الحديث عن هذه الأمور في موسوعة يُفترض أنها موسوعة علمية متخصصة في الفلسفة. إن هذه الأمور لا تذكر حتى في الكتب الشائعة عن حياة الفلاسفة، فما بالك

بالموسوعات الفلسفية التي يفترض فيها أن تتناسب حجم المادة العلمية المخصصة لفيلسوف ما بحجم الفيلسوف نفسه، وما بالك إذا كان الشخص موضوع هذه المادة ليس بفيلسوف أصلاً وإنما هو مجرد باحث كبير أو باحث في مجال الفلسفة؟ إن الأمر هنا يقتضي ألا يرد اسمه أصلاً في مثل هذه الموسوعات، وحتى لو سلمنا بإمكانية ذلك لاعتبارات غير علمية من قبيل: أن الموسوعة عربية، وأن مؤلفها ليس متحرراً تماماً من الاعتبارات الذاتية حينما يكتب عن نفسه - حتى لو سلمنا بذلك، فكان يكفي تماماً بضعة سطور يخصصها المؤلف لنفسه.

الاهتمام بالنقل على حساب الإبداع

والاهتمام بالكم لا بد أن يأتي دائماً على حساب الاهتمام بالإبداع كما نوهنا من قبل. غير أن هذه المقولة لازالت نظرية صورية، ولا بد لنا من البرهنة عليها بالتطبيق على مضمون الفكر الذي تجده في كتابات بدوي. ويرى بدوي نفسه أن إنتاجه الفكري يسير في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول هو مذهب الفكري المتضمن في رسالتيه الماجستير والدكتوراة، والاتجاه الثاني يتمثل في التحقيقات، أما الاتجاه الثالث فيتمثل في الترجمات والمؤلفات التي قدم من خلالها الفكر

ونواحيه إلى معيار الإبداع وحده. لكن كتاب «فلسفة المرأة» الذي ألفه محمود رجب تلميذ بدوي يقول - على الأقل من وجهة نظري - كل ما كتبه بدوي نفسه. أما كيف أمكن لبديوي إنتاج هذا الكم الهائل من الكتابات الفلسفية، فهذه تفسير عندي سوف أذكره في حينه.

الأدوي:

ولو نظرنا في الاتجاه الأول بدءاً برسالته الماجستير، وعنوانها «مشكلة الموت في الفلسفة المعاصرة»، فإنه يكفيننا هنا تقييمه هو نفسه لها، إذ يقول إنها «تدخل في الاتجاه الأول، أي عرض مذهبي في الفلسفة. وثلاثة أرباع الرسالة يتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية، وبخاصة عند مارتين هيدجر» (سيرة حياتي، ص ١٥٢). فانظر في تلك الفقرة القصيرة المؤلفة من جملتين لترى مدى التناقض فيهما: فهو في الجملة الأولي يقول إن رسالته تقدم مذهبه في الفلسفة (أي إبداعه الخاص)، وهو في الجملة الثانية يقول إنها في معظمها تتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية،

نتائجها عن تلك التي قام بها كوبرنيك في علم الفلك فإذا كان كانط قد نعت مذهبه النقدي بأنه ثورة كوبرنيقية في نظرية المعرفة، فإن في وسعنا أن نعت مذهبنا بأنه ثورة كوبرنيقية في علم الوجود» (الموسوعة الفلسفية، ص ٢٠٩). ولا حاجة بنا للتعليل على هذا، وإنما نريد التأكيد فقط على أن العنوان الذي يضع بدوي هذا الكلام تحته، وهو «خلاصة مذهبنا الوجودي» - الذي يعده ملخصاً لرسالته في الدكتوراة - هو عنوان لم يكن بقدوره أن يستخدمه حينما كان يقدم لرسالته آنذاك التي حصل عليها بمرتبة الشرف الثانية حينما كانت الرسائل العلمية تقدر بقدرها، وهو تقدير يعبر عن جهد حقيقي واضح مبذول فيها، دون أن يعبر عن إبداع فلسفي كما يدعي. فالرسالة في معظمها معتمدة - كما نوهنا - على أطروحات هيدجر في «الوجود والزمان»، ومطعمة في الجزء الأخير منها بأراء مستمدة من منطق العواطف عند كيركيجارد.

ولا شك أن لبدوي جهوداً واضحة في تحقيق كثير من النصوص الهامة في تراننا الفكري، وهي جهود كان لها فضل كبير على المستغلين بمجالات معرفية عديدة، مهما قيل عن كونها معتمدة على تحقيقات باول كراوس، وعما شابهها من أخطاء وتسرع. أما عن كتيبه المترجمة، فتعد جزءاً من جهوده في مجال تقديم أعلام الفكر الأوروبي، وهي الجهود التي تمثل أحد اتجاهاته الأساسية في التأليف. وهو يصف هذا الاتجاه الذي يقوم على تقديم الفكر الأوروبي بأنه اتجاه «قد تطور من النموذج الذي على غرارهِ ألّفَت الكتب الثلاثة الأولى: نيتشه، واشبنجر، وشوبنهاور - إلى نموذج أكثر توسعاً وأشدّ اعتماداً على النصوص والتفاصيل، مثلما فعلت في كتابي عن شلنجر، ثم خصوصاً في كتابي عن «إمانويل كانط» (سيرة حياتي، ص ١٨١). والحقيقة - كما هو معروف لقلّة من المتخصصين - أن هذه الكتب منقولة عن كتابات أجنبية (ألمانية في معظمها): فكتاب شيلنجر - على سبيل

وهو في الجزء الأول من موسوعته في الفلسفة يفرد لنفسه مساحة هائلة مقارنة بفلاسفة عظام من أمثال هيدجر الذي نقل عنه بدوي ما ينسبه لنفسه. ومن المفارقات هنا أنه يتحدث عن نفسه في إحدى وعشرين صفحة، هي حين أنه لا يخصص سوى أقل من صفحة واحدة للفيلسوف السابق عليه في الموسوعة وهو باومغارتن. رغم أن هذا الأخير هو الفيلسوف الذي ينسب إليه تأسيس علم فلسفي. وهو علم الجمال بمفهومه الحديث

وبخاصة عند هيدجر (أي بحث في مذاهب الآخرين، لا إبداع لمذهب فلسفي خاص). أما رسالته للدكتوراة التي تحمل عنوان «الزمان الوجودي»، فيرى أنها تمثل إسهاماً وإضافة إلى وجودية هيدجر: إذ يقول نقلاً عن ملخص محتوى الرسالة الذي نشره بعد ذلك في موسوعته الفلسفية بعنوان «خلاصة مذهبنا الوجودي»: «إسهامي في الفلسفة الوجودية إنما يرتبط مباشرة بوجودية هيدجر، ويعد إكمالاً لمذهبه في عدة نواح: أولاً - في تفسير ظواهر الوجود على أساس الزمانية...» (سيرة حياتي، ص ١٧٩). وإذا تجاوزنا عن عدم دقة بدوي في استخدام المصطلحات الأساسية هنا: حيث أن فلسفة هيدجر لا تعد مذهباً، وإنما اتجاه فلسفياً أو فكرياً، فضلاً عن أن هذه الفلسفة لا توصف بأنها وجودية، وإنما هي فلسفة للوجود أو فكر عن الوجود تأثرت بالفلسفات الوجودية به بقوة - إذا تجاوزنا عن ذلك هنا في هذا السياق وفي غيره

من السياقات، فإن ما لا يمكن التجاوز عنه هو ذلك الادعاء الذي ينسب فيه بدوي إلى نفسه تفسير ظواهر الوجود على أساس من الزمانية: فلا شك أن مثل هذا الادعاء ينطوي على نوع من الفداع للقارئ العربي غير العارف بفلسفة هيدجر أو على الأقل غير الملم بأبجدياتها: فالحقيقة أن الملم بأبجديات فكر هيدجر يعرف أن إحدى تلك الأبجديات هي تفسير الوجود على أساس من الزمانية كما هو واضح حتى من عنوان كتابه الرئيسي «الوجود والزمان». ومن الغريب أن هذا الادعاء

يتجاوز التضميل ويبلغ حد التخلط الفكري حينما يزعم بدوي أن هذا التفسير - الذي ينسب لنفسه - هو بمثابة ثورة كوبرنيقية قد أحدثها في علم الوجود يقول في موسوعته الفلسفية تحت عنوان «خلاصة مذهبنا الوجودي»: «فالزمان هو المقوم الجوهر لماهية الوجود، والعامل والفاعل في تحديد معناه وتفسير الوجود على هذا النحو فيه ثورة لا تقل في عنفها وخطرها

وما يالك إذا كان الشخص موضوع هذه المادة ليس بفيلسوف أصلاً وإنما هو مجرد باحث كبير أو بحثاً في مجال الفلسفة؟ إن الأمر هنا يقتضي ألا يرد اسمه أصلاً في مثل هذه الموسوعات

المثال - منقول في معظمه من كتاب كرونو فيشر عن شيلنج، وكتاب كارل ياسبرز الذي يحمل عنوان «فلاسفة عظام» Grosses Philosophen وهو نفسه في هذا الكتاب وفي غيره، يصرح ضمناً بهذا النقل حينما يضع عنواناً لفصل أوجزه من الكتاب ويشير في الهامش إلى المصدر المنقول منه هذا الفصل أو الجزء وهو في أحيان أخرى لا يشير على الإطلاق للمصدر الذي ينقل عنه، مثلما فعل في كتابه «شوبنهاور» الذي يخلو من الإشارة إلى أي مصدر من المصادر التي نقل عنها. ولا حاجة بنا إلى التأكيد على أن هذا الأسلوب في الكتابة لا

علاقة له بالتأليف العلمي أو بالكتابة الأمينة. فلو قام بدوي بتوثيق علمي لكل المصادر التي نقل عنها، لتبدى لنا معظم إنتاجه هنا في صورة ترجمات غير دقيقة لا يعتد بها أو يعتمد عليها. ولذلك، فإن هذه الكتابات ليست بمؤلفات ولا بترجمات؛ فليس فيها جهد التأليف الذي يبذله المرء في سبيل تشكيل رؤية خاصة لموضوع بحثه، كما أنها ليس فيها الجهد المضني للترجمة التي تلتزم بالدقة والأمانة العلمية. والحقيقة أن الذين عرفوا بدوي حق المعرفة وشاهدوا عن قرب أسلوبه هذا في التأليف هم الذين يقيمون تماماً مغزى هذا التحليل؛ إذ كان يُشاهد دائماً في مكتبة الشيوخ بالكويت عاكفاً على كتاب باللغة الأجنبية لا لأجل قراءة ودرس وتأمل، وإنما لأجل اقتناص أفكاره: عين على الكتاب ويد تنقل ما قراه العين إلى صفحة بيضاء.

ولأن كل هذا غير معروف للعامة ولغير المتخصصين في الفلسفة من المثقفين والباحثين في شتى فروع المعرفة، بل غير معروف لكثير من المتخصصين في الفلسفة في آياتنا هذه ممن لا يعرفون الرجوع إلى الفكر في مصادره الأصلية، فإننا نرى هؤلاء جميعاً - عندما يقصدون بدوي أو يقعون على بعض كتاباته بالمصادفة - ينبهرون بشمولية كتاباته التي تشمل شتى فروع المعرفة التي يقصدونها، فينهلون منها ظانين أنهم قد وقعوا على كنز ثمين، فيعجبون من أمر

فهو في الجملة الأولى
يقول إن رسالته تقدم مذهبه في الفلسفة (أي إبداعه الخاص)، وهو في الجملة الثانية يقول إنها في معظمها تتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية. وبخاصة عند هيدجر (أي بحث في مذاهب الآخرين، لا إبداع المذهب فلسفي خاص)

هذا الرجل المشتغل بالفلسفة ولكنه يفيدهم أجمعين. فلا يجدون بداً من تبجيله وإعلانه فوق رؤوس العلماء أجمعين.

آلة الفلسفة

(فهم الظاهرة في سياقها التاريخي)

إن مجمل ما تقدم هو ما يفرضي بنا إلى توصيف إنتاج بدوي الفكري باعتباره «آلة للفلسفة»، وأنا أفضل هذا التوصيف على توصيف الأستاذ العالم لبدوي بأنه «مؤسسة الفلسفة». حقاً إن الإنتاج الفكري الضخم لبدوي يجعله أشبه «بمؤسسة فلسفية» من حيث إن هذا الإنتاج يمتد ليشمل شتى مجالات الفلسفة، إلا أن هذا التوصيف الأخير لا يقول لنا كل شيء؛ فهو يصف الظاهرة من خارجها دون أن ينفذ إلى معناها ودلالاتها.

لا شك أن إنتاج بدوي قد ملأ ركناً أساسياً في المكتبة العربية، بحيث لا يمكن تصور هذه المكتبة بدونه، وبحيث لا يمكن تصور باحث في مجال الفلسفة خاصة لا يرجع إلى بدوي أو يستغني عنه. ولكن الباحث المتميز يجد لزماً عليه أن يرجع إلى بدوي ولا يرجع إليه: يرجع إليه ويعتمد عليه كأداة أولية تعينه على البحث الفلسفي، دون أن يعتمد عليه طوال الوقت. فهو يرجع إليه؛ لأنه يمهده بالمفاتيح الأولية اللازمة لدرس موضوع ما، فيلم إلماً أولاً بأطرافه، ويعرف أهم مصادره ومراجعته، ويعرف شيئاً عن المصطلحات الخاصة به، وخاصة تلك

المصطلحات الغربية أو المكتوبة بلغة ميتة كال يونانية القديمة أو اللاتينية وغيرها من اللغات التي كان بدوي يتقنها. فالباحث إذن يجد لزماً عليه أن يستخدم بدوي كما يستخدم آلة ضرورية من آلات البحث تشبه الموسوعات والمعاجم والقواميس. ولكن إذا ما فرغ الباحث من هذه المهمة، وشرع في إنشاء بحثه، والعكوف عليه بالدرس والتأمل والتحليل والنقد، فعليه أن يترك بدوي إلى غيره.

غير أن بدوي لم يكن مجرد أداة أو آلة خادمة

وإذا تجاوزنا عن عدم دقة بدوي في استخدام المصطلحات الأساسية هنا؛ حيث أن فلسفة هيدجر لا تعد مذهباً. وإنما اتجاهاً فلسفياً أو فكرياً. فضلاً عن أن هذه الفلسفة لا توصف بأنها وجودية، وإنما هي فلسفة للوجود أو فكر عن الوجود تأثرت بالفلسفات الوجودية به بقوة

للبحث الفلسفي فحسب، وإنما كان أيضاً آلة ناقلة للفكر الأوروبي وجعله ميسوراً للقارئ العربي. والحقبة أن بدوي نفسه يصرح بأن الهدف من كتاباته في إطار سلسلة «خلاصة الفكر الأوروبي» هو «إحداث ثورة روحية في الفكر العربي» إذ وجدت أن السبيل إلى ذلك هو الاطلاع على الفكر الأوروبي الذي استطاع أن يحقق تقدماً عظيماً في الفكر الإنساني، فيما تخلف العقل الإسلامي العربي عن متابعة تطور الفكر الإنساني منذ القرن الثاني عشر. وكما أن معرفة التراث اليوناني هي التي أوجدت نهضة الفكر الإسلامي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما تلاه، فإنني رأيت أن معرفة الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر هي

الكفيلة بإحداث نهضة في الفكر العربي والإسلامي» (سيرة حياتي، ص ١٥٩). ولا شك أن بدوي محق في دعواه هنا تماماً، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أبعد مما يقوله هنا بدوي عن نفسه لنؤكد أنه لم يكن مجرد ناقل للفكر الأوروبي دونما وعي، وإنما كان يقوم بعملية نقل انتقائي لتجارب بعينها لها صلات وثيقة فيما بينها، وخاصة فلسفة الوجود والفلسفة الوجودية. وعلى الرغم من أن هناك كثيراً من المشتغلين بالفكر الفلسفي قد

ساهمو في إشاعة تيار الفلسفة الوجودية في الثقافة العربية، فإن بدوي يظل هو الممثل الرئيسي في ثقافتنا لهذا التيار إذا ما نظرنا إليه بمعناه الواسع، أعني في روحه العامة وروافده الأساسية لدى هيدجر وغيره من السابقين عليه. ولقد حاول بدوي أن يستلهم روح هذا التيار ويوظفها في رؤيته للتراث الإسلامي بالتأكد على ما هنالك من صلات وثيقة بين التصوف والوجودية بناءً على ما فيهما من نزعة ذاتية فردية. غير أن جهود بدوي هنا كان لها تأثيرها الواضح في واقع الثقافة العربية بصورة غير مباشرة، ويوجه خاص في مجال الإبداع الغني والأدبي.

وهو في أحيان أخرى لا يشير على الإطلاق للمصدر الذي ينقل عنه، مثلما فعل في كتابه «شوبنهاور، الذي يخلو من الإشارة إلى أي مصدر من المصادر التي نقل عنها. ولا حاجة بنا إلى التأكيد على أن هذا الأسلوب في الكتابة لا علاقة له بالتأليف العلمي أو بالكتابة الأمينة

فالباحث إذن يحدد لزاماً عليه أن يستخدم بدوي كما يستخدم آلة ضرورية من آلات البحث تشبه الموسوعات والمعاجم والقواميس. ولكن إذا ما فرغ الباحث من هذه المهمة، وشرع في إنشاء بعثه، والمكوف عليه بالدرس والتأمل والتحليل والنقد، فعليه أن يترك بدوي إلى غيره.

إن جهود بدوي هنا ينبغي النظر إليها وتقييمها في إطار سياقها التاريخي: فرغم كل ما قلناه من أنه لم يكن فيلسوفاً أو مبدعاً لمذهب فلسفي كما يشيع هو عن نفسه وكما يظن الكثيرون، وإنما كان ناقلاً وأعياً للفكر الأوروبي – رغم ذلك، فإن هذا النقل ذاته كانت ولا تزال له قيمته ومكانته الكبرى: لفضله على الثقافة العربية الإسلامية في مرحلة تاريخية ما. فلا شك أن هذا النقل الذي يقوم على عملية الهضم والاستيعاب للفكر الوافد في نسج الثقافة المنقول إليها، كان مرحلة مطلوبة لخدمة ثقافتنا الناهضة آنذاك في زمن لم يكن يعرف فيه الناس شيئاً عن تجارب الفكر الغربي المعاصرة. ولقد فعل أقروان بدوي شيئاً شبيهاً بهذا، كل حسب توجهاته وقدر طاقته:

فعل هذا، على سبيل المثال، زكي نجيب محمود الذي نقل وتمثل وأشاع روح الفلسفة العلمية في الثقافة العربية من خلال كتبه ومقالاته فلقد كان هؤلاء امتداداً بقوة الدفع الذاتي لحركة نهضوية تنامت في مصر خلال النصف الأول من القرن الماضي، ولكنها سرعان ما أجهضت على كافة مساراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. ولذلك، فإننا أحوج الآن أكثر من أي وقت مضى لجهود تشبه جهود بدوي وأقرانه من

القادرين على نقل روح الفكر: فبينما جعل هؤلاء القارئ العربي على ألفة بتجارب الفكر السائدة آنذاك، وموأكلاً لها، بل وناقداً أحياناً – فإن تلك الصلة بتجارب الفكر الغربي قد انقطعت في وقتنا هذا الذي تتنامى فيه هذه التيارات وتتطور بصورة مذهلة. وليت بيننا الآن عشرات من أمثال بدوي بجهده الضخم الذي يشبه جهد الآلة وإن خلا من الإبداع: لأنه لا بد من تجاوزات وتنازلات في فترات النكوص التي يسبق فيها النقل الإبداع، ويواكبه أحياناً كرافد مخصب ومحفز له. وبذلك الفهم لبدوي كظاهرة فكرية يمكن أن نتبين ما فيها من حقيقة وما يشاع عنها من وهم.

حركة المسافر وطاقة الخيال: دراسة في المدهش والعجيب والغريب

محمد لطفي اليوسفي *

رحلة في المكان امتدّت أفقياً من بلاد الرافدين حتى جبال الأرز في لبنان. أما الرحلة التي خطط لها بنو البشر نكابة في الآلهة أن بنائهم لبرج بابل فقد كانت حركة صعود وعروج امتدّت عمودياً من الأرض إلى السماء وكَلَّت بالفسران. ولن تخرج رحلة أورفيوس أن هبوطه إلى مملكة الدهاجير عن هذه الأطر. فلقد كانت رحلة تنشد اختطاف الحياة من أمشاء العدم. وعلى هذا البحث المصنّف عن المعنى كان جريان رحلة عوليس في الأوديسية. أما كتاب ألف ليلة وليلة فإنه كتاب سفر وترحال بامتياز. سفر من الواقعي المصدّق به باتجاه ما لا يقبل التصديق لجعله ممكن التصديق، وما لا يمكن وقوعه في الأعيان لجعله ممكناً في التوهم والأذهان بالاتجاه إلى القصّ والتخييل وتحطيم الحدود الفاصلة بين الممكن والمحال.

ومظلماً لم يجن قلقامش من رحلته غير المرات، هُدمَ برج بابل فبُلبِلت ألسنة بني البشر جرّاء سخط الآلهة. وعاد أورفيوس كسير النفس إلى موطنه طراقيا بعد أن حكم على حبيبته يوريدكا بأن تؤدّب في مملكة هاديس وحيدة إلى الأبد.

الرحلة، من هذا المنظور، ليست مجرد سفر باتجاه التّخوّم، بل هي فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها بحث عن المعنى أو توسيع لدائرة المعنى. وهي أيضاً تعبير عن رغبة الكائن في الإفلات من شرط لم يخرّقه، لكنه اختار أن ينازله. والرحالة، مثله مثل عابر السبيل إنما يختار الإقامة في السفر والترحال بحثاً عن المغاير والغريب والعجيب. إنه يخوض

في أزمنة البدء أيام العالم لم يزل بعد طربها هشاً محاطاً بالأسرار وأيام الكلمات لم تزل تمتلك سرّية الإيماءة وسلطان الإشارة كانت الرحلة تعبيراً عن إصغاء الكائن لنداء الأقباص. فالرحلة من جهة كونها حركة سفر وانتقال إنما تترجم الرغبة في العبور من هنا إلى هناك، من الأليف إلى المجهول، من المحدود الضيق الخائق إلى المطلق. الرحلة ليست حدث سفر وتجوّل في المكان أو في السوهم والخيال فحسب، بل هي ترجمة فعلية لرغبة الكائن في الخلاص من شرطي الزمان والمكان والعدم.

في أزمنة البدء أيام كانت الحياة هشّة طرية مستهواة كانت الرحلة تعبيراً عن إصغاء الكائن لنداء الأقباص. وفي أزمنة البدء كان خروج قلقامش من أروك تجسيدا لهذه الرغبة الجارفة في تحطيم الحدود ومشاركة الآلهة في الخطوة. وفي الأزمنة ذاتها كان بناء برج بابل تجسيدا للرغبة في الرحيل من البشري المحدود إلى المطلق والألوهي. لقد كانت رحلة قلقامش

* ناقد أكاديمي من تونس

تجربة السفر ثم يدونها. لذلك يرد نصّه الذي يروي حكاية حاله مخترقا بزمنين: زمن التجربة وزمن تدوينها. إن زمن التدوين أو القَص لا يفتتح على زمن خوض التجربة إلا بالاستحضار والتذكّر والحنين.

وبذلك تصبح عملية التدوين في حدّ ذاتها نوعا من الإثارة والكرم، إثارة الرخالة لبني قومه وكرمه تجاههم. فهو لا يغمّ الثروة لنفسه بل يمكن ناسه مآ غنمه. فيجنيهم ويلاّ السفر وأهواله ومخاطره ويحقّق لهم عن طريق التخيل والقصّ المتعة التي تتولد عن رواية تلك الأهوال والمخاطر.

أن يكتب الرحالة وقائع رحلته أو يسردها على متلقيه معناه أن يستعيد الأحداث التي عاشها ويستحضرها من الذاكرة ويعدّ ترتيبها ويتورّط في الحكّي. وللحكّي فتنه وأحاييله. للحكّي مفاجآت وله إكراهاته أيضا. ثمة تجاذب ينشأ في لحظة السرد بين ما يدرك بالحوال، أي التجربة كما عاشها الرحالة، وما يدرك بالقتال، أي الرحلة كما سيرويها صاحبها. ثمة مسافة تسمح للذاكرة بتطهير المذكرات التي شاهدها الرحالة عيانا وتجري عليها نوعا من التحويل والتبديل. وثمة تبديل آخر ينشأ نتيجة الانتقال من زمن الأحداث كما عاشها الرحالة إلى زمن الحكّي. والحكّي شروطه وإكراهاته. ذلك أن الحكاية وما يداخلها من حذف وإضافة واستسلام لفنّة السرد وحرص على إبهام المتلقي بالفاتن والغريب والمهيب - كلّ هذا - من شأنه أن يجعل الحكاية لا توازي الواقع ولا تحاكيه، بل تصبح قبضا على الحياة في غرائبيتها وفي أشدّ لحظات توهجها. وهذا ما يعلّيه العقد المفترض بين الرحالة ومتلقيه.

إن العقد بين الرحالة الذي يسردها رحلته ومتلقيه المفترض عقد مضمر مسكوت عنه. لكنّه عقد ممدّد بينّ أيضا، إذ لا يمكن للمتلقي أن ينشد إلى الحكاية إلا متى وجد فيها ما ينتشله من الضجر، الضجر من المألوف والمعادي والمكرو. ولا شيء أكثر من الغريب والفريد والعجائبي تحقيق لهذه الغاية. فلا يمكن للرحلة من جهة كونها حكاية أن تنهض بهذه المهمة إلا متى نذرت نفسها للمهمّات العظيمة. وأولها إنقاذ المتلقي من الضجر عن طريق إبهامه وإمتاعه واستدراجه إلى نوع من المشاركة الوجدانية. إن الرحالة يعلم يقينا أن تجربته لا يمكن أن تنال القبول والإعجاب إلا متى عول في سرد وقائع رحلته على ما أسميه قانون التعجيب

حتى لا يخذل توقّعات المتلقي. والتعجيب في حدّ ذاته هو الذي يمكن الكلام من تخطي عتبة العادي والمألوف والمتعارف. وهو الذي يجعل الكلام يتشكّل جامعا إلى اللذة الاعتبار، وإلى الإمتاع المؤانسة.

من هنا يستمدّ الطابع المغاير للعجيب والمفارق والمدهش فهو يسهم في إمتاع المتلقي فيما هو يحقق غاية الاعتبار. ومن هنا يتسلل الطابع التذكري العلمي. ففي الحلم يمارس الرحالة صراعا ثقافيا يمدّ الثقافة التي ينتمي إليها بمتخيّلات وتشخيصات ورموز توسّع من قدرتها على مقاومة المتخيّلات الوافدة من ثقافات أخرى. يكفي هنا أن ننظر في كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر للشيخ شمس الدين أبي عبد الله محمد أبي طالب الأنصاري الصوفي الدمشقي المعروف بشيخ الربوة، وسندرك أن هذا الطابع المقاوم يتخذ أكثر من مظهر. فهو يرد صريحا في فاتحة الكتاب إذ يعلن المؤلّف أنّه قد نذر كتابه لمطاردة الجميل والفاتن والمهيب مبينا أن الغاية من وضعه إنما هي السفر باتجاه الفريد والقبض على الغريب والعجيب. وهو يجاهر بأن كتابه عبارة عن تهجّ للأرض وما تزخر به من عجائب من شأن الإيجار عنها أن يحفظ على المؤمنين دينهم ويزيدهم إيمانا بأن ما جاء به محمد هو الحقّ ولا ريب. فالنبي ليلة المعراج قد تمكّن من الإحاطة بكلّ ما أبدع الله من عجائب والإخبار عن بعض ما رآه إنما يمثل فعلا جهاديا بالقلم والكلية. يكتب الشيخ شمس الدين في خطبة الكتاب.

صلى الله على سيدنا محمد المبعوث إلى كافة البرية أحمرها وأسودها وأعجمها وأعربها والذي بلغ ملك أمانة ما زوى له من مشارق الأرض ومغاربها وأطلع على الإسرائ على ملكوت السماوات والأرض وأملأها وعجائبها.

ثم يبيّن المراد من تصنيفه لمؤلّفه ملحا على أن كل ما على الأرض من موجودات وكائنات إنما يمثل إيماءات وإشارات إلى الحقيقة التي حظي بها المؤمنون في ديار الإسلام. يكتب ويعدّ فهذا كتاب سميت نخبة الدهر في عجائب البر والبحر يشتمل على العلم بهمة الأرض وأقاليمها وتقاسيمها واختلاف القدماء في ذلك وعلاماتها ومعومرها من البحار المتصلة والمنفصلة والجزائر والجيال والأنهار - الحرارات والأجسام العظيمة والعيون أهم الممالك ومسالكها والأمصار

الكبار ورسانيقها والآثار القديمة والعمائر العظيمة والعيون والآبار والينابيع العجيبة والحيوان النادر المشكل.

تلك هي استراتيجيات الكتابة. إنها تنهض لا باعتبارها مجرد حكاية تنشئ التسلية بل باعتبارها فعل مقاومة. وهي لا تتكتم على مقاصدها بل تجاهر بها فتخبر المتلقي بأن للكانات والموجودات جانبا العجيب اللامرئي الذي يدق المسك إليه. يكتب في الفصل الخامس ومداره وصف البحر الأسود «بحر طرابزنده بحر الروس ويسمى نبط والأسود»:

بحر الروس وسرداق بحر مظلم كثير الاضطراب كبير الموج سهول سريع تغرق المراكب فيه لشدة غليانه واضطرابه واختلاف الرياح فيه (...) وكثيرا ما يظهر بهذا البحر التتئين الذي يزعم من لا علم عنده أنه حيوان حي وأنه

ينقله الملائكة من البحر إلى جهنم عند غتوه وطغيانه على دواب البحر وأنه يكون في جهنم من جملة حياتها وأنواع العذاب فيها وزعم آخرون أن التنانين دواب تكون في قعر البحر فتعظم وتؤدي ما فيه من دابة فبهبت الله السحاب والملائكة فتخرجها من البحر وتلقيها في أرض يأجوج ومأجوج فيأكلوها.

ويكتب محدثا عن سمك بحر الروم:

وسمك لها وجه آدمي بلحية بيضاء ولون جسده كلون الضفدع وهي في قدر العجل ويسمى الشيخ اليهودي بخرج من البحر ليلة السبت قبل غروب الشمس إلى البر ولا يزال إلى غروب الشمس ليله الأحد فيدخل البحر وسمكه أيضا كصورة رجل محارب بيده سيف قصير وبالأخرى ترس مدور وعلى رأسه بيضة برفرف وذلك كله قطعة واحدة حيوان واحد جسم حي واحد السيف عضو والترس

عضو والفرقة عضو يسمى سيف البحر وأكثرها يوجد ببحر سردانية وبرشلونة والله أعلم وحيوان كهيئة الرجل والمرأة بالوجه وأبدانها أبدان السمك وهذا النوع يوجد كثيرا قريب زقاق سبته وفيه وفي البحر المحيط منه بكثرة وربما حمله البحر إذا مد فليقيه في الساحل عند جزره يتخطب فيصايد بسرعة قبل عود المد إليه وسمكه طولها (شبرين) أو أقل مكتوب على ظهرها بالعربية لا إله إلا الله ومكتوب بين أذنيها من خلف محمد رسول الله وهذه السمكة توجد حول

مياه قسطنطينية حيث يوجد السمك الذي يسمونه سقنقور. هكذا تتشكل الكتابة في قالب رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المدرك في الأعيان إلى ما يصعب تمثله في الأذهان. لذلك تحفل بالحديث عن الغرائب التي يصعب على ذهن تمثيلها. فتجتذب العقل إلى نهاياته وتقلت من مبدأ الاحتمال النقدي. إذ يحرص المؤلف على تملّي غرائب الموجودات جميعها فيدون العجيب والفاتن ويوسع من دائرة الحلم ومجاله. يفترق الواقعي ويشعر في تحطيم الحدود الفاصلة بين المرئي المشاهد في الأعيان وغير المرئي الذي لا يمكن أن يبال إلا بالتوهم وعلى سبيل التخيل. وبذلك تفتتح للكتابة على الفاتن والمبهر والبديع الذي يثير الفنتة والخوف في آن معا. وكما في كل المشاهد والتصاوير التي يهتنيها

الخيال تستعتمد الكتابة على التقاط مدركات مرئية متعارفة في الواقع وتبثني بها الخارق والعجيب وما لا يمكن أن يوجد في الواقع، فيما هي تدفع بالعقل إلى نهاياته وأقصاه وتتوغل في المناطق التي تقلت من قبضته بواسطة التخييل والتصوير. لذلك يطغى الكتاب بمشاهد من شأنها أن تلبي حاجة المتلقي إلى الجميل الذي يظهر في هيئة غير متوقّعة أصلا وتضعه في حضرة المهيب. وترد المشاهد والصور جميعها لتخدم مقاصد المؤلف وحرصه على إثبات أن محدثا هو المصطفى.

هكذا يعلن قانون التعجب عن نفسه وهو يعمل ولا يكل. ثمة أشياء يستبعد العقل، وسيعمل كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر على التوغل بالعقل داخل ما يستبعده ولا يرتضيه ليثبت نوعا من التمثل المستحيل. ويبثني، في الآن نفسه، عالما بين مكانين حتى يكون الكلام فائنا ومصداقا به في

الآن نفسه. لذلك تنهض الكتابة على استدعاء المعلوم (سمك) بحر/ سيف/ ترس/ ضفدع/ امرأة/ عين... ويتصرف فيه وفق نسق يسمح بإشاعة اللبس في تلك المدركات. وتنهض عملية بعثرة صفات الموجودات والكانات وخاصياتها موظفة لتحقيق هذه الغاية (سمك له وجه آدمي بلحية بيضاء/ لون جسده كلون الضفدع/ سمك في صورة رجل محارب بيده سيف قصير/ بيده الأخرى ترس مدور...). ترد المدركات المتعارفة (الضفدع/ السمك/ الرجل/ الترّس...)

يستمد الطابع المقاوم

للعجيب والمفارق

والدهش. فهو يسميه لا

إمتاع المتلقي فيما هو

يحقق غاية الاعتبار.

ومن هنا يتسلل الطابع

التذكري العلمي. ففي

الحلم يمارس الرخالة

صراعا ثقافيا يمد

الثقافة التي ينتمي إليها

بمستحيلات وتشخيصات

ورموز توسع من قدرتها

على مقاومة المستحيلات

الوافدة من ثقافات أخرى

لتمنع الكلام قاعه الواقعي وتعمل إمكانية عدم التصديق. ويرد التوسع فيها عن طريق الإفراط والمغالاة وبمعرفة الصفات والخصائص ليخرج بالكلام إلى دائرة العجيب الغائن الذي يحول دون التعامل مع هذا المشهد تعاملًا عقليًا. والنص إنما يحقق مبدأ رفع عدم التصديق عن طريق إثارة الدهشة والإبهار في ذات المتلقي.

الإقناع، في مثل هذه الحال، فعل جهادي لأنه سيعمق إيمان المؤمن وقد يجعل الجاحدين الطاعين على الحقيقة المحمدية يرجعون عن نكرانهم وجودهم إذا أخبروا بكل تلك العجائب ومنها خبر السمكة التي «كتب على ظهرها بالعربية لا إله إلا الله ومكتوب بين أذنهما من خلف محمد رسول الله». إن الإقناع الذي ينفذ الكلام تحقيقه لا يمكن أن يكون عقليًا، بل نفسيًا. وذلك عن طريق إثارة الجميل والمهيب في نفس المتلقي. لذلك يحول الكلام على قانون التعجب ويبثني الجميل الأسر، والفائن المدمش، والمهيب الميف. ثمة في كتاب عجائب الدهر هجمة للجمال في هيئة غير المتوقَّع، وهجمة للمهيب في هيئة غير المحتمل وما لا يقبل به العقل أصلاً.

يجسّد كتاب عجائب الدهر الحلم وهو يتحوّل إلى فعل جهادي، هذا الحلم المقامو سيظلّ يوسع من مجالات عمله وكيفيات إعلانة عن نفسه. وستصبح أغلب نصوص الرخالة العرب عبارة عن فضاءات فيها تنكشف عبقرية الثقافة التي أنتجتها. وفيها تنكشف مقدرة الفخيل على توسيع دائرة الممكن والمحمّل. فيها تنكشف أيضاً كيفيات غزو الفخيل والتوهّم منطقة اللامعقول.

حتى أنه لا يمكن أن ينظر في الكلام باعتباره مصدقاً به أو غير قابل للتصديق لأنه يكرس، بما يبتنيه من فريد وعجيب ومهيب، مبدأ رفع عدم التصديق الذي ينهض عليه السرد عادة. فيتشكّل الكلام في شكل حكاية. والحكاية إنما تجزّ في فعل القصّ وبه. وبذلك تصبح القراءة العقلانية للحكاية قاصرة ومحدودة لأنها تخلّ بمبدأ هام عليه جريان فعل القصّ وهو مبدأ رفع عدم التصديق. لاسيما أن الحكاية تنهض على المواربة واللعب والاتواء، مجسدة بذلك ما تتوقَّع عليه الطاقة المبدعة من مقدرة فائقة على الزيف والمراوغة وتحطيم الحدود والأنظمة المنطقية.

هذا ما يعلن عن نفسه وفق طرائق أخرى في رحلة ابن فضلان

مثلاً. إن رحلة ابن فضلان رحلة في المكان من مدينة السلام حتى بلاد الترك والصقالية والروس وهي رحلة ذات مقصد جهادي ببنّ. إذ كانت غاية القارئ بها الإسهام في نشر الدين الجديد وترسيخه في بقاع لم يتمكن المسلمون من فتحها ونشر الدعوة فيها. يكتب ابن فضلان في مفتتح نصّه: (١)

«لما وصل كتاب أمش بن بطوار ملك الصقالية إلى أمير المؤمنين المقتدر يسأله فيه البعثة إليه ممن يفقه في الدين، ويعرفه شرائع الإسلام، ويبني له مسجداً وينصب له منبراً ليقم عليه الدعوة له في بلده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له، فأجيب إلى ما سأل من ذلك. وكان السفير له نذير الحرمي، فندبت أنا لقراءة الكتاب عليه وتسليم ما أهدى إليه والإشراف على الفقهاء والمعلمين وسبب له بالمال المحمول إليه لبناء ما ذكرناه وللجربة على الفقهاء والمعلمين على الضيقة المعروفة بأرض خوارزم من ضياع ابن الفرات. وكان الرسول إلى المقتدر من صاحب الصقالية رجل يقال له عبد الله بن باشو الخزري والرسول من جهة السلطان سوسن الرسي مولى نذير الحرمي وتكين التركي وبارس الصقالبي وأنا معهم على ما ذكرت فسلمت إليه الهدايا له ولأمراه وأولاده وإخوته وقواده وأدوية كان كتب إلى نذير يطلبها». والناظر في بنية هذه الرحلة وفي طرائق انتظام السرد فيها وكيفيات توالي الأحداث سرعان ما يدرك أن ابن فضلان لا ينقل الأحداث كما جرت فعلاً بل يتعمد الإيجاز والحذف ويتخلّى عن الإطناب والوصف في المواضع التي يكون مدارها الإخبار عن أحداث تبدو له أدخل في باب العادي والمألوف. يكتب محدثاً عن خروجه من مدينة السلام باتجاه بلاد الترك:

رحلنا من مدينة السلام يوم الخميس لإحدى عشرة ليلة خلت من صفر سنة تسع وثلاثمائة فأقمنا بالزهروان يوماً واحداً، ورحلنا مجدين حتى وافينا الدسكرة فأقمنا بها ثلاثة أيام، ثم رحلنا قاصدين لا تلوي على شيء حتى صرنا إلى حلوان فأقمنا بها يومين. وبرزنا منها إلى قرميسين فأقمنا بها يومين، ثم رحلنا فسّرنا حتى وصلنا إلى همدان فأقمنا بها ثلاثة أيام. ثم سرنا حتى قدما ساوة فأقمنا بها يومين، ومنها إلى الري فأقمنا بها أحد عشر يوماً ننتظر أحمد ابن علي أخا صعلوك لأنه كان بخوار الري. ثم رحلنا إلى خوار

الري فأقنمنا بها ثلاثة أيام» (٢).

لقد نذر ابن فضلان رحلته للقبض على الغريب والمجهول. لذلك لم يتوسع في وصف المحال والمدائن التي أقام فيها. حتى كأن لا شيء بالنهروان يغري بالوصف والإخبار ولا شيء هناك في الدسكرة وخلقوان وقرميسين ومعدان وسواة والري وخوار الري. وباطل الإخبار عن المعارف والمألوف في رحلة ستحق بالعجيب والغريب. أو لكان ابن فضلان يتعجل بلوغ المواضيع التي سيمتّع فيها متلقيه المفترض بالإخبار عن الغرائب والأعاجيب. والراجع أن ابن فضلان كان قد رأى في الطريق إلى هذه المدن والمحال الجديدة يمكن أن يكون قد لفت انتباهه، لكنه تخلى عن ذكره لأنه على

يقين من أن ما رآه من غرائب في بلاد الترك الروس والصقالية يجعل الحديث عن كل ما عاينه في طريقه من مدينة السلام حتى خزار الري مجرد ثرثرة لا طائل من ورائه. إن مقصد ابن فضلان هو إمتاع متلقيه بالعجيب والغريب والمفارق لقد قضى في الطريق الرابطة بين مدينة السلام وخوار الري وفي المدائن التي أنشأ فيها سبعة وعشرين يوماً بلياليها. ولم ير طيلة هذه المدة ما هو جدير بالنقل والتدوين. تتراجع عملية التكتيف والإيجاز ويأتي الوصف والإطناب في ذكر التفاصيل حالما يبدأ العجيب بالترائي. فيتوسع ابن فضلان في ذكر المناخ البارد القاسي ويمعن في رصد التفاصيل التي تضفي على الكلام بعداً تخييلياً يسهل معه على المتلقي أن يتمثل حال المقول فيه. ثمة انتقال من الأليف إلى المتوحش وثمة افتتان بهذا المتوحش يعلن الافتتان عن نفسه في شكل توسع في وصف المشاهد والتصاوير المرسدة للحياة في توحيشها وضراوتها

سواء أعلن ذلك عن نفسه في الطبيعة أو في طبائع بني البشر وعاداتهم. من ذلك مثلاً وصف لضرارة الطبيعة: «يلفني أن رجلين سافا اثني عشر جملاً ليصلأ عليها حبلاً من بعض الغياض ففسنا أن يأخذاً معهما قداحة وحرافة وأنهما باتا بغير نار فأصبحا والجمال موتى لشدة البرد. ولقد رأيت لهوام يربها بأن السوق بها والشوارع لتخلو حتى يطوف الإنسان أكثر الشوارع والأسواق فلا يجد أحداً ولا يستقبله إنسان. ولقد كنت أخرج من الحمام فإذا دخلت إلى

البيت نظرت إلى لحيتي وهي قطعة واحدة من الثلج حتى كنت أدنوها إلى النار» (٣).

لا شيء في رحلة ابن فضلان يسمح بالذهاب إلى أنه كان يقرب بين قسوة الطبيعة وتوحشها وضراوتها وغضب السماء على ناس تلك البقاع الذين لم يوسعوا للحقيقة الحميدة بينهم مكاناً. لكن وصفه لناس تلك التخوم ووصفه لطباعهم وطرائق مقامهم على الأرض يمنح هذا التأويل بعضاً من مبررات.

يعمد ابن فضلان إلى التفتويه بخصال الشعوب والأمم التي حلّ بين ظهرانيها. فيحدث عن كرمهم وقرى الأضياف عندهم، ويحدث عن صنوهم لأعراسهم وعقابهم للزناة والسراق. وهو بذلك يخطر خطوة واضحة باتجاه

هذا الآخر المختلف. غير أن كلامه يطلع في العديد من المواضيع باستبشاح فعالهم وصنائعهم تحت الشمس. فيذكر مثلاً أن النساء والرجال كانوا يستحمون في النهر عراة وهو ما لا ترضاه عقيدته وحضارته وعاداته. يكتب مثلاً: «وما زلت أجد أن يستقر النساء من الرجال في السباحة فما استوى لي ذلك» (٤).

يخطئ الافتتان في كلام ابن فضلان بالاستبشاح والاستفطاع أن وصفه للشعوب والأقوام التي رآها. يكتب في وصف الروس مثلاً:

«ورأيت الروسية وقد افوا في تجارتهم ونزلوا على نهر إتل، فلم أن أتم أبدأنا منهم كأنهم النخل شقر حمر لا يلبسون القراطق ولا الغفاتيّن ولكن يلبس الرجل منهم كساء يشتمل به على أحد شقيه ويخرج إحدى يديه منه وعن كل واحد منهم فأس وسيف وسكين لا يفارقه جميع ما ذكرنا» (٥)

لكن هذا الافتتان سرعان ما يفتح على استفطاع طباعهم وعاداتهم فهم يجمعون إلى وساعة الأبدان دنس الأرواح حتى صاروا «كالحصير الضالة». ثمة هجمة للمتوحش مروعة. ثمة ملاحقة للتفاصيل تمد الكلام بعدد تخييلي واضح إذ يقع التركيز على ما يجعل المتلقي يمثل في حضرة الطبيعة البشرية متوحشة عبر تصوير أقوام تكاد العتبة الفاصلة بينهم وبين البهيمة تمحى تماماً. يكتب:

«وهم أقدر خلق الله لا يستنجون من غائط ولا بول ولا

إن المقصد بين الرحالة الذي يسرد رحلته ومتلقيه المفترض عقد مضمّن مسكوت عنه. لكنه عقد محدّد يُبيّن أيضاً، إذ لا يمكن للمتلقى أن ينشد إلى الحكاية إلا متى وجد فيها ما يتشله من الشجر، الضجر من المألوف والمعاد والمكرور. ولا شيء أكثر من الغريب والفريد والعجائبي تحقيقاً لهذه الغاية

يفتسلون من جنابة ولا يغسلون أيديهم من الطعام، بل هم كالحمير الضالة... ويجتمع في البيت الواحد العشرة والعشرون والأقل والأكثر ولكل واحد سرير يجلس عليه ومعهم الجواري الروقة للتجارة فينكح الواحد جاريته ورفيقه ينظر إليه، وربما اجتمعت الجماعة منهم على هذه الحال بعضهم بعداء بعض، وربما يدخل التاجر عليهم ليشتري من بعضهم جارية فيمصادفه ينكحها فلا يزول عنها حتى يقضي أربه، ولا بد لهم في كل يوم من غسل وجوههم وروؤسهم بأقذر ماء يكون وأطفسه، وذلك أن الجارية توافي كل يوم بالقداحة ومعها قصعة كبيرة فيها ماء فتدفعها إلى مولاها فيغسل فيها يديه ووجهه وشعر رأسه فيغسله ويسرحه بالمط في القصعة، ثم يمتشط ويصق فيها ولا يدع شيئاً من القدر إلا فعله في ذلك الماء، فإذا فرغ مما يحتاج إليه حملت الجارية القصعة إلى الذي إلى جنبه ففعل مثل فعل صاحبه، ولا تزال ترفعها من واحد إلى واحد حتى تدبرها على جميع من في البيت، وكل واحد منهم يمتشط ويصق فيها ويغسل وجهه وشعره فيها».

وعلى هذا الاستقطاع أيضاً جريان كلام ابن فضلان عن بعض الأقوام من الترك يقول في وصف بعضهم: «وهم يحلقون لحاهم ويأكلون القمل يتبع الواحد منهم درز قرطه فيفرض القمل بأسنانه» (٩). ويقول عن بعضهم الآخر:

«أفضينا إلى قبيلة من الأتراك يعرفون بالفزفة وإذا هم بادية لهم يهتو شعر يملون ويرتحلون... وهم مع ذلك كالحمير الضالة... لا يستنجون من غائط ولا بول ولا يغتسلون من جنابة ولا غور ذلك، وليس بينهم وبين الماء عمل خاصة في الشتاء، ولا تستتر نساؤهم من رجالهم ولا من غيرهم، كذلك لا تستتر المرأة شيئاً من بدنهن عن أحد من الناس» (٨).

هكذا يستدرج ابن فضلان متلقيه المفترض إلى استقطاع طباع أقوام لم يخرجوا من الدياجير إلى نور الحقيقة التي حملها بين جنبه من مدينة السلام، وهو يركز على ما يجعل المتلقي يشعر بالقرقر فيتوسع في ذكر الوساحة والعفن (مخاطب/ غائط/ بول/ ازرداد القمل) ويعد في الآن نفسه إلى ذكر بعض الفعّال التي تسوي بين البهيمية والناس الذين يصفهم. إذ يعمد إلى توشية كلامه بذكر ما يدل على أن أولئك الأقوام لا يقيمون للجسد أي وزن حتى أن لا حياء عندهم ولا خجل. فهم يتناكحون قدام بعضهم البعض. حتى أن المرأة

منهم قد تأتي قدام الغريب فعالاً لا يمكن للمسلم إلا أن يستعيز بالله من شرها. يكتب «زلزنا يوماً على رجل منهم فجلسنا وامرأة الرجل معنا فبينما هي تحدثنا إذ كشفت فرجها وحكته، ونحن ننظر إليها فسترنا وجوهنا ولقنا: أستغفر الله» (٩).

ثمة تشبيه سيظل ابن فضلان يردده ويلجأ إليه كلما مثل في حضرة المتوحش، وهو قوله إنهم «كالحمير الضالة». حين يصف طباع الأقوام الذين لم تشملهم الحقيقة التي حملها مع من مدينة السلام برعايتها. ولهذا التشبيه دلالة على تصور ابن فضلان للإنسان. إن الإنسان في نظره صانع قيم. فإن هو غلبها خرج من دائرة البشري إلى الوحشي وضل. ثمة في البشري جانب ألوهي إن عدمه المرء بطل أن يكون إنساناً. هذه هي الحقيقة التي يضمنها ابن فضلان كلامه من قبيل الإيمان. وهامتنا بالضبط يتكشف البعد الجهادي المقاوم في رحلته. ثمة إلحاح على أن الحقيقة السماوية التي يدين بها هي التي توقي المرء من النزول إلى مستوى «الحمير الضالة».

هذا البعد المقاوم الذي يتراعى في تلاوين الكلام على سبيل اللحن ويتوسل استدراج المتلقي بواسطة الوصف والتخييل كثيراً ما يتخذ طابعاً أكثر تسيراً ويتحول إلى مشاهد غير قابلة للتصديق أصلاً. والراجع أن المسافة الفاصلة بين التوهم والإخبار عن الوقائع تمحي أو تكاد في ذهن ابن فضلان أن تدوينه لرحلته. فيطرح الكلام بما يدل على أننا في حضرة تكثيف استيهامات فردية. وسواء كانت هذه الاستيهامات راجعة إلى استسلام المؤلف لفنتة السرد أو كان مردها حرصه على دفع التعجب إلى الذرى التي تجذب خيال المتلقي إلى النهايات والأفاصي التي يقدو معها التمثل مستحيلاً فإن المشاهد التي يبتنيها في هذه المواضع تظل تشير إلى أن الكتابة تتوسل طريقها إلى العجب بتحويل النص إلى فضاء للتخييل والتوهم. ثمة تباعد عن الممكن والمحتمل. وثمة تلاعب بالمتلقي قصد وضعه في حضرة المهيب والمفارق. نقرأ مثلاً:

«رأيت قبل مغيب الشمس ساعة قياسية أفق السماء، وقد لحمرت احمراراً شديدة، وسمعت في الجو أصواتاً شديدة وهمهمة عالية، فرفعت رأسي، فإذا غيم أحمر مثل النار قريب مني، وإذا تلك الهمهمة والأصوات منه، وإذا فيه أمثال الناس

والذوَابُ، وإذا في أيدي الأشباح التي فيه تشبه النَّاسَ رَمَاحٌ وسيوفٌ أتبيهُنَّ وأتخيلُها، وإذا قطعة أخرى مثلها أرى فيها أيضاً رجلاً ودواب وسلاحاً، فأقبلت هذه القطعة تحمل على هذه كما تحمل الكتيبة على الكتيبة، ففزعنا من ذلك، وأقبلنا على التضرُّع والدعاء، وهم يضحكون منا ويتعجبون من فعلينا. قال: وكذا ننظر إلى القطعة تحمّل على القطعة، فنختطان جميعاً ساعة ثم تفرقان، فما زال الأمر كذلك ساعة من الليل ثم غابت، فساننا الملك عن ذلك فزعم أن أجدانه كانوا يقولون: إن هؤلاء من مؤمني الجن وكفارهم وهم يقتلون في كل عشية وإنهم ما عدوا هذا مذ كانوا في كل ليلة» (١٠)

للجان في المتخيل الإسلامي مكانة ومزلة. وهم في التصوّر الإسلامي كبني البشر بالضبط بعضهم آمن وبعضهم الآخر اختار دروب الضلال ولم يبال بالدعوة المحمدية (١١). وابن فضلان في ابنتائه لهذه المشاهد التي يجاهر فيها بأنه لم يعد يدري هل كان «يتبينها» أم كان «يتخيلها» حتى ضاعت المسافة الفاصلة بين المشاهدة والتوهم، إنما يستند إلى التشخيصات والرموز التي ابتدعتها المتخيل الإسلامي في رحلة بحثه عن المعنى. ثمة في هذا المشهد هجمة للجمال مرعبة. وابن فضلان إنما يشد إقناع المتلقي بمصدقته رحلته ورسالته. والإقناع، في مثل هذه المواضع أيضاً، لا يمكن أن يكون عقلياً بل نفسياً. وذلك عن طريق ابتناء الجميل والمهيب. لذلك لا يبتني الكلام مشهداً خارقاً فحسب، بل يبتني الجميل الأسر، والفاثن المدهش، والمهيب المهيض. ثمة في كلام ابن فضلان هجمة للمهيب في هيئة غير المحتمل وما لا يقبل به العقل أصلاً بل إن هذا المشهد عبارة عن هجمة للجمال مروعة لأنها تشوش الحواس وتجذب الإدراك إلى النهايات والأقاصي. إن المهيب هو ما يحرم النص على ابتئاته حتى يخرج بالمتلقي من دوره السلمي ويديره في الحكاية ويرج به في أحداثها وقائنها.

ثمة تلاعب بالمتلقي، شد وجذب، عنف وتوتر. انتقال من العادي إلى الفارق. وثمة في كل هذا تسلل للمتخيلات الدينية المقاومة. ففي البدء حين كان فردوس البداية الذي صنعه الرب إسعاداً لأدم كانت الحية التي هي إبليس عدوة للإنسان ودرّيته. ولأدم معها قصة انتهت بتشرده هو وزوجه في براري الفناء. ليس في نص ابن فضلان ما يدلّ جهاراً على

أنه يسوّي بين الأقوام الذين عابن ضلالهم وتوحّشهم والحية التي هي إبليس زعيم الأشرار وكبيرهم بلا منازع. لكن إلحاحه في بعض المواضع على أن الحيات في الأرض التي زارها كانت تتعاضد مع بني البشر وتتحنن عليهم دون أن تهجس بإبائهم أبداً يسمح بهذا التأويل. وسواء كان ابن فضلان على وعي بأنه يصدر عن التشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيل الديني أو كان غافلاً عن ذلك فإن طريقته في ابتناء بعض مشاهد تكشف ما لهذه المتخيلات من مقدرة على توليد التوهّمات والاستيهامات الفردية. يكتب ابن فضلان واصفاً التعاضد العجيب بين ابن الإنسان والحية التي هي إبليس:

ورأيت الحيات عندهم كثيرة حتّى إن الغصن من الشجرة لتلتفّ عليه العشر منها والأكثر ولا يقتلونها ولا تؤذيهم، حتّى لقد رأيت في بعض المواضع شجرة طويلة يكون طولها أكثر من مائة ذراع، وقد سقطت وإذا بدنها عظيم جداً فوقفت أنظر إليه إذ تحرك فراعني ذلك وتأمّلته فإذا عليه حية قريبة منه في الغلط والطول فلمّا رأته سقطت عنه وغابت» (١٢)

تلخّظ ظاهرة تسلل المتخيلات المقاومة إلى كتب الرحلة ذراها في صنف آخر من الرحلات لم يكن مداره الترحال في المكان بل في السفر في الزمان بحثاً في المستقبل عما كان في الماضي. هذا الصنف من الرحلات يجسده مثلاً كتاب التوهّم للمحاسبي، فهو عبارة عن رحلة متخيلة من الأرض إلى السماء، ومن اللحظة الحاضرة إلى ما سيكون في نهايات الزمان حيث يسترد المؤمن أمنه وغبطته ويرفل منعماً في الفردوس لا يكرّ صفوه شيء. وفي هذا الصنف من الرحلات المتوهمة يتم التحويل أيضاً على قانون التعجب لإبهار المتلقي واستدراجه إلى نوع من المشاركة الوجدانية يدرجه في وقائع الحكاية.

إن كتاب التوهّم عبارة عن رحلة خيالية مذهلة في عالم ما بعد الموت. وهو خطاب رجل دين يتوجّه بالكلام إلى قارئه المفترض ويحرص على جعله يعيش على سبيل التوهّم والتخيل نوعاً من السفر الليلي المروع من الدنيا إلى الآخرة، حيث تنقظه دار النعيم بما فيها من غبطة وسعادة تعاش ولا توصف، أو تتلقفه جهنم بزفيرها وويلاتها التي تفوق ما يمكن أن يتحمّله البشر.

يبدأ الكتاب بتصوير لحظة النزاع عندما يترأى ملك الموت

مقرأ العزم على خطب عظيم. ويشرع في انتزاع الرُّوح من الجسد. ويحرص المحاسب على مخاطبة متلقيه في نبذة تقريرية إخبارية قائلا:

«فوتهم نفسك وقد صرعت للموت صرعة لا تقوم منها إلا إلى الحشر إلى ربك، فوتهم نفسك في نزع الموت وكرهه وغصصه وسكراته وغصه وقلقه، وقد بدأ الملك يجذب روحك من قدمك، فوجدت ألم جذب من أسفل قدميك، ثم تدارك الجذب واستحث النزع وجذبت الروح من جميع يديك، فنشطت من أسفلك متصاعدة إلى أعلاك، حتى إذا بلغ منك الكرب منتهاه، وعمت آلام الموت جميع جسمك، وقلبك وجل محزون».

غير أن الكلام يتمكن رغم اعتماده على التقرير والمباشرة من تخييل لحظة الاحتضار. ثم يتوسّع في الإخبار عن سؤال الملكين في القبر، ويتقدّم في إيراد التفاصيل التي تدفع إلى تخيل ما يجري في القبر من عذاب. يقول: «فوتهم أصواتهما حين يشاديانك لتجلس لسؤالهما إياك ليوقفاك على مساءلتهم، فوتهم جلستك في ضيق لحده، وقد سقطت أكفانك على حقوك، والقطنة من عينيك عند قدميك» (١٤).

إن الكتاب لا يكفي بتصوير الإنسان وحيدا مرتعبا مروعا فحسب، بل يحول على قانون التعجب ويتوسّع في رسم مشاهد تخلع القلوب. وتكشف طرائق المتخيل العربي في إنتاج الصور والتشخيصات التي تسمح للجميل أن يعلن عن نفسه في هيئة المروع والمخيف والمهيب. إننا في حضرة رحلة تنمّ من الهنا إلى الهناك، من المرثي إلى اللامرثي.

لذلك يبتني النص واقعا متخيلا انطلاقا من الغياب، أي انطلاقا ممّا لا يمكن أن يدرك بالحواس. فتتحول المفاهيم إلى صور ومشاهد، من ذلك مثلا مفهوم القيامة وعبور الصراط والنّهم والعذاب. وتصبح تلك المشاهد نفسها منطقة معبرة للحدود التي لا يقرأ العقل. إذ تمخّج المسافة الفاصلة بين التخيل وموضوع التخيل. وبذلك يتمكن النص من إبطال احتمال عدم التصديق لأنّه إنسا يرسم عالما متحرّرا من كلّ مرجعية. إنّه عالم غريب يثير الافتتان والهلع في الآن نفسه. وهو عالم يدفع إلى اختراق الحدود. فتبدو الكتابة كما لو أنها تحرّرت من الغاية الوعظية التي من أجلها نهضت. وتقع فريسة لغفلة العالم الذي ما فتئت بتقنيه. من ذلك مثلا مشهد النشور

«فبينما أنت فزع للصوت إذ سمعت بانفراج الأرض عن رأسك،

فوثبت مغبرا من فركك إلى قدمك بغير قبرك، قائما على قدميك، شاخصا ببصرك نحو النداء وقد ثار الخلاق كلّهم معك ثورة واحدة وهم مغبرون من غبار الأرض التي طال فيها بلاؤهم. فتوهم ثورتهم بأجمعهم بالرعب والفرع منك ومنهم فتوهم نفسك بعريك ومنذلتك وانفراذك بخفوك وأحزائك وعمومك وممومك في زحمة الخلاق، عراة حفاة، وهم صموت أجمعون بالذلة والمسكنة والمخافة والرغبة فلا تسمع إلا أحسامهم والصوت لمدّة المنادي، والخلاق مقلون نحوه، وأنت فيهم مقبل نحو الصوت ساع بالفضوع والذلة. حتى إذا واقبت الموقف ازدحمت أمم كلها من الجن والإنس نحو عراة حفاة، قد فزع الملك من ملوك الأرض ولزمتهم الذلة والصغار فهم أدل أهل الجمع وأصغرهم خلقا وقدرا بعد عتوهم وتجبرهم على عباد الله عزوجل في أرضه. ثم أقبلت الوحوش من البراري ونزى الجبال، منكسة رؤوسها، لذل يوم القيامة بعد توخسها وانفرادها من الخلاق. ذليلة ليوم النشور لغير بليّة نابتها ولا خطيّة أصابتها... وأقبلت السباع بعد ضرورتها وشهامتها، منكسة رؤوسها ذليلة ليوم القيامة حتى وقفت وراء الخلاق بالذلّ والمسكنة والانكسار للملك الجبار وأقبلت الشياطين بعد عتوها وتعردها خاشعة لذلّ العرض على الله سبحانه» (١٥).

ينهض كتاب التوهم، من جهة ابتناؤه لصوره ومشاهده، على استلزام واقعين: واقع نصي (القرآن والحديث) وواقع عيني مدرّك. لذلك تكشف طريقتة في التعامل مع هذين الواقعين حركة المتخيل في توليده لتشخيصاته وابتنائه للغرائبي. فهو يستدعي قول النبي: «لله ملك ما بين مواقف عينيه إلى آخر سفره مسيرة مائة عام» (١٦) لكنه لا يعيد إنتاجه ولا يكتفي بإعادة صياغته، بل يتصرّف فيه تصرفا يضعنا في حضرة الخيال مأخوذا بالنهايات والأفاصي، وفي حضرة المتخيل وهو يتقدّم في ابتداء تشخيصاته التي تجعل الجمال يظهر في هيئة غير المتوقّعة وفي هيئة المفارق والخارق.

إنّه الجميل الذي يثير الفتنه والخوف في الآن نفسه. لم يعد الجميل مقترنا بالنافع، وعطل القانون الذي أرجع إليه المنظرون القدامى جريان شرعية الكلام وأدبيته. إن الجميل فاتن ومروّع، ساحر ومخيف. وهو يوحي بالعدم، من جهة كون العدم هو الذي يمدّ الوجود بالمعنى، ويحيل إلى اللانهاية حيث كلّ شيء ممكن بما في ذلك وجود ملائكة تنزل

من السماء وتهبط من السحب. هكذا يتوسّع المحاسبي في قول النبي فيكون المشهد التالي:

«فبينما ملائكة السماء الدنيا على حافتيها إذ انحدروا محشورين إلى الأرض للعرض والحساب، وانحدروا من حافتيها بعظم أجسامهم وأخطارهم وعلو أصواتهم بتقديس الملك الأعلى الذي أنزلهم محشورين إلى الأرض بالذلة والمسكنة للعرض عليه والسؤال بين يديه. فتوهم تحدرهم من السحاب بعظم أخطارهم وكبير أجسامهم وهول أصواتهم وشدة فرقهم، منكسرين لذلّ العرض على الله عز وجل... فتوهمهم، وقد تسربلوا بأجنحتهم» (١٧)

إن الكتابة لا تحاكي الواقع النصّي (الحدث) ولا تسايره، بل تفتتح مجراها بعيداً عنه، لتضعنا في حضرة غير الإنسانيّ. فينأى أعني تلك الطاقة التي تسمح للكائن باختراق الحدود وتحطيم الأنظمة التي يقرأها العقل، وتشخيص ما يتعذر تشخيصه أو تصويره، أي الغريب الذي يثير الافتتان والهلل في الأنّ نفسه. فالملائكة مقترنة في الذهن بالرحمة والبهاء والنورانية، لكنّها تحاط في النصّ بما يجعل منها كائنات فائتة مروعة في الوقت ذاته. والنصّ إنما يضعنا بذلك في حضرة عالم الموجودات فيه والكائنات ملتبسة على نحو يربك الحواس.

وعلى هذا النحو أيضاً يتصرف النصّ في الآيات القرآنية ويتوسّع فيها. فيوهم بأنّه يتخذ من الآيات مرجعاً ينوّع عليه فيما هو يتحرر من كلّ مرجعية ويتنامى محوّل المفاهيم إلى مشاهد وصور وتشخيصات. من ذلك مثلاً ما يقوم به عند استقدامه لمفهوم الصراط وتشخيصه لمشهد عبور الصراط. نقرأ:

«فتوهم ما حلّ من الوجل بفؤادك حين رفعت طرفك فنظرت إليه مضروباً على جهنّم بدقيقته ودخوضه، وجهنّم تخفق بأموالها من تحتها، فيأل من منظر ما أظفمه وأفوله، وقد علمت أنك راكب فوقه، وأنت تنظر إلى سواد جهنّم من تحتها، وتسمع قصيف أمواجها وجليّة ثورانها من أسفلها، والملائكة تنادي: ربّنا من تريد أن تجزيه على هذا، وتنادي: ربّنا ربّنا سلم سلم. فبينما أنت تنظر إليه بفضاعة منظره إذ نودي مرّوا الساهرة، فلم تشعر إلا وقد رفعت الأرض من تحتك وتحت الخلائق لأنّ تبدّل، ثم بدلت بأرض من فضة، فإذا الخلائق متقرون على أرض من فضة بيضاء، ثم قيل لك وأنت تنظر إلى الجسر بظلالته، وقيل للخلق معك: اركبوا الجسر... فتوهم

صعودك بضعفك عليه، وقد نظرت إلى الزالّين والزالّات من بين يديك ومن خلفك، وقد تنكّست هاماتهم، وارتفعت على الصراط أرجلهم، وأخذت الملائكة يلعن الرجال وذوالب النساء الموحدين، إذ الأغلال في أعناقهم، وثارت النار بطلبته وفارت وشهقت على هاماتهم، ودمتهم الملائكة بالكلاليب فجذبته، وثارت إليهم النار بطلبتها وحريقها، وزفرت وشهقت على هاماتهم، ويادرت شرّ النار إلى هاماتهم فتناولتها ثم جذبت هاماتهم إلى جوفها، وهم ينادون ويصرخون وقد أيسوا من أنفسهم، وهم لا يجتذب النار لهاماتهم فيها ينحدرون وهم بالويل ينادون، وأنت تنظر إليهم مرعوباً خائفاً أن تتبعهم، فتزلّ قدمك فتوهي من الجسر وتنكسر قائمته وترتفع على الصراط رجلاً» (١٨)

إن رحلة المحاسبي لا تلغي الواقع ولا تتخطّاه، بل تستحضره وتعمل عليه في ابتناء تشخيصاتها وصورها. لكنّها تقوم فيها هي تستقدم منه بعض المبركات، ببغرتها وإعادة صياغتها وفق نسق يمدّ النصّ ومشاهده وما يجري فيه من أهوال وأحداث متخيّلة بما يجعلها قابلة للتأمل والإدراك. ذلك أن التمثّل هو الذي يوقظ في نفس المتلقّي شعورين متضادين. شعور بسلطة الدعم وسطوة الفناء وعظمتها. أما الشعور الثاني فإنه يحقّر الحواس ويمعق الوعي بالجدس. فما يجري في الجحيم مثلاً من إتلاف للجسد، ومشهد الجسد الذي تتوالى الويلات على أعضائه هو الذي يسمح للمتلقّي بالتأمّاهي مع الشبيه والهلل عند تمثّل عذابه. لذلك يفتنّ النصّ في ذكر العذاب والويل:

«فتوهم نفسك وقد طال فيها منكك وألحّ العذاب، فبلغت غاية الكرب، واشتدّ بك العطش، فذكرت الشراب في الدنيا، ففرغت إلى الجحيم، فتناولت الإناء من يد الحازن الموكّل بعذابك، فلما أخذته نشبت كلّك فيه، وتفسّخت لحرارته ووهيج حريقه، ثم قرّبت من فيك فشوى وجهك، ثم جرّعته فسلب حلقه، ثم وصل إلى جوفك فقطع أمعاءك، فناديت بالويل والشبور وذكرت شراب الدنيا ويرده ولذته. ثم أقلعت عن الحريق، فبادرت إلى حياض الحميم لتبترد منها كما تعوّدت في الدنيا الاغتسال والانغماس في الماء إذا اشتدّ عليك الحرّ، فلما انغمست في الحميم تسلخت من قرنك إلى قدمك، فبادرت إلى النار رجاء أن تكون هي أهون عليك، ثم اشتدّ عليك حريق النار فرجعت إلى الحميم وأنت تطوف بينها وبين حميم أزر،

الهوامش

- ١- رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالية، حررها وقمّ لها شاكر عيسى. أبو طلي/ بيروت دار السويدية للنشر والتوزيع/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص ٢٧-٤٢
- ٢- نفسه، ص ٤٢-٤٤
- ٣- رحلة ابن فضلان، ص ٥٧-٥٩
- ٤- رحلة ابن فضلان، ص ٨٩
- ٥- نفسه، ص ١٠٠-١٠٢
- ٦- رحلة ابن فضلان، ص ١٠٠-١٠٣
- ٧- رحلة ابن فضلان، ص ٧٣
- ٨- رحلة ابن فضلان، ص ٦٢
- ٩- رحلة ابن فضلان، ص ٦٢
- ١٠- رحلة ابن فضلان، ص ٨٢
- ١١- الشيخ العلامة الفحل القاضي بدر الدين أبو عبدالله عمر بن عبدالله الشلي المعني، أكام البحار في عجائب وعرائب الجاه، بيروت المكتبة المصرية، ١٩٨٨، الباب للثامن، في بيان مساكن الجاه، ص ٣٦. يكتف (إدراك أبو محمد) عبدالله بن محمد بن حنبل في بيان الأسماء المعروفة بأبي الشيخ في الجزء الثاني من كتاب القضاة، وذكر ما في الجاه وخطبه حدثا محمد بن أحمد بن مصان حدثا إبراهيم الجوهري حدثا عبدالله بن كثير حدثا كثير ابن عمرو بن عوف بن أبيه عن حذو عن بلال بن الحارث قال: سألنا مع رسول الله في بعض أسفاره فخرج لنا حذو وكان إذا خرج أحاجبه يبعد عاتيته بأدوية من ماء باسطق فسمعت حذو يعضو رجلا ولعنا ما سمعت أحد من أئمتهم قال: أخصم الجاه المسلمون والجاه المشركون فسألوني أن أسكبهم فأسكتهم الجاه المسلمون الجاه وأسكت الجاه المشركون الجاه قال الرازي عبدالله بن كثير فلف كثير ما الجاه وما العود، قال المجلس القرني والعمالي والفرج ما بين الجاه والجهاد، وإذا كان الجاه المشركون يقيمون في البرية فكان معكم بالعري إيليس نفسه ويعبر الوزير السراج عن هذا التصور في الطل السندسية في الأبحاث التونسية فيكتف في محضر حديثه عن الشيخ إبراهيم الجوهري الذي توفي سنة ١١٧٢/١١٧٣، «روس عجب ما حدثني في بعض الطلبة أن الشيخ العادل العلي، العالم، المكاشف الرازي، سيدي أبي الحسن علي بن أبي طالب الشيخ إبراهيم الجوهري قال إن شيئا إبراهيم لثقت له علماء الجاه فكان رحمه الله يقرئ العريف، الجزء الثالث، ص ٣٢/٣، وشغل الفتون القديمة بحكايات عن الشهابيين والجاه والسحابيين إلى أعراق وأجناس مثل البشر بالضبط منهم العرب وسيم الهندى، فأمر ملا -وزر أبو علقة- ببعض القتل فبعثت به مرة فوفى عليه فوفى بالوفاء بعصر إيمانه ويؤدوني في غلظت من أديهم وقال ما لكم تتكاثرون علي كما تتكاثرون علي في حقه المرفوعا عنى، فقال رجل منهم دعوه فإن شيطانكم مدي بكلام بالهيدية، انظر الشيخ إبراهيم في محمد البهقي، السراير والسحاب، قدم له وحققه الشيخ محمد سويد، بيروت دار إحياء التراث، ١٩٨٨، ص ٤٩٦
- ١٢- رحلة ابن فضلان، ص ٨٥
- ١٣- المعاصي، كتاب التوفيق، القاهرة، مكتبة دار التراث، طبعة جديدة، مزيعة، (د)، ص ١١-١٢
- ١٤- المعاصي، كتاب التوفيق، ص ١٣
- ١٥- نفسه، ص ١٥-١٦
- ١٦- المعاصي، كتاب التوفيق، ص ١٧
- ١٧- المعاصي، كتاب التوفيق، ص ١٦-١٧
- ١٨- نفسه، ص ٣٥-٣٧
- ١٩- المعاصي، كتاب التوفيق، ص ٣٨-٣٩
- ٢٠- يقول عنه الغزالي في إحياء علوم الدين: «المعاصي خير الأنة في علم العامة، وله السبق على جميع الباحثين في عيوب النفس، وأفات الأفعال» إحياء علوم الدين، الورق: موقع المجمع الثقافي (أبو طلي) على الإنترنت
- ٢١- يذكر التوفيق أن عين حذو الوزير من الصوفية وأخبارهم الوزير من أمرهم وقال له: «كنت أرى أن الصوفية لا يرجعون إلى ركن من العلم، ونصيب من الحكمة، وأنهم إنما يهذون بما لا يطمنون، وأن بناء أمرهم على الحب واللعو والنجون»، فقال له التوفيق: محسنا، ولم جع كلام أئمتهم وأعلامهم لراد على عشرة آلاف ورقة عن نطق عليه في هذه الساعات المتقاربة، سوى ما عد قوم آخرين لا نسع بهم، ولا يفلتوا خبرهم فقال الوزير فأكاد لي جماعة مفتة، فقلت الجند من محمد الصوفي البغدادي العالم، والحداد بن أسد المعاصي، ورويم، وأبو سعيد الفزاري، ويعمر بن عثمان الكمي، وأبو رييد السطامي، والفتح الموسلي، التوفيق، كتاب الإعتاق والفراسة، مسحة وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الرين، بيروت المكتبة المصرية، ١٩٥٣، ص ٣٢، ص ٩٧

وهو الذي قد انتهى حره، وتطلب الروح فلا روح بين الصميم وبين النار، تطلب الروح فلا روح أبدا (١٩)

إن أغلب المشاهد الواردة في رحلة المعاصي المتوفية تشير، ولو إيماء، إلى أننا في حضرة مؤمن ودع يعني النفس برؤية أعدائه وأعداء الله، نسل العار وأتباع الشيطان، يصلون نارا وعذابا وويل. لذلك كثيرا ما تطفح بزمرة سادية تتفقد في إنجاب ثاراتها. لكن تلك الزمرة ذاتها هي التي تفتح الكتابة على غير الإنساني في صميم الكائن، وهي التي تمكن النص من إبقاء الجميل والمروع، وتحوله إلى خطاب مقاوم وفعل جهادي.

إن المعاصي إمام ورد زاهد (٢٠) والتوحيد يعتمده قطبا من أقطاب الصوفية (٢١) وقد «عرف بالمعاصي لكثرة محاسبته نفسه» (٢٢) وهذا يعني أنه كان حريصا على تكريس فعل المقاومة في رحلته المتوفية هذه. إن رحلة المعاصي لا تخرج من دائرة الوعظ لكن الوعظ هنا يتوسل مقاصده بواسطة التخييل والحكي، وبواسطة السفر من الرثي إلى اللامرئي، والسفر إنما يتم انطلاقا من الغياب ووصولا إليه، من فردوس البداية المفقود في الواقع إلى فردوس متوهج مستعاد في النص على سبيل التوفيق ومن قبله التخييل.

إن رحلة المعاصي لا تختلف إلا في الظاهر عن رحلات الرحالة الذين جابوا البلدان والأصمار فحركة المسافر واحدة أو تكاد. وطاقة الخيال التي تدير الخطاب واحدة هي الأخرى أو تكاد والكل يعملون في إنتاج خطاباتهم على قانون التعجيب بغية القبض على الأسر والغائب والمهيب الذي يثير الخوف والمتعة.

هكذا هي كتب الرحالة العرب في رأيي. إنها خطاب مقاومة. وهي فعل جهادي بالتمام والكلية. وسواء كان الرحالة ممن يجوبون البلدان والأصمار بحثا عن الغريب والغريد ودرءا للفسج أو كان من رجال الدين والوعاظ أو من القصاص البارعين في حيك الحكايات أو من كتاب السير فإنه لا يكتب للتسلية بقدر ما ينتج نصه تعبيرا عن رغبة في توسيع دائرة المعنى، بالحلم وفي الحلم يتم إنباء المعنى، وبالحلم وفي الحلم تتم عملية توسيع دائرة المعنى. وكتب الرحالة العرب تحتوي على العديد من الأحداث والوقائع التي تسمح بتوسيع دائرة الحلم وتطعي العقل إلى ما وراءه. وبذلك تصبح الرحلة، نتيجة ما تحتوي عليه من إغراب وتعجيب، بمثابة سفر باتجاه الأفاقي والنهايات.

مدخل إلى قصص الرؤيا في العراق

جميل الشبيبي*

فيه العلاقات بين الناس حميمة لا تناقض فيها ولا تحكمها
الأنانية وحب الذات.

وفي معظم قصص الرؤيا التي نشرت بداية القرن العشرين،
تكون بداياتها من الواقع المعيش، بوصف حالة السارد- الذي
يتحدث بضمير الأنا غالباً- مشيراً إلى واقعه بأشكال مختلفة:
كتحديد زمن الرؤيا بيوم أو شهر معين أو فصل من فصول
السنة، وأيضاً بالإشارة إلى مجموعة من الشواخص الدالة على
المكان (أبنية، حدائق، نهر...) بعد ذلك يدخل السارد الرؤيا
بتصريح واضح دال على هذا الدخول: (بينما كنت مضطجعاً
على فراشي أردت في فكري محاسن صنع الله تبارك وتعالى
(...) إذ اخذتني سنة الكرى فرأيت في منامي...) (٤) أو (في ليلة
الحادي والعشرين من رمضان المبارك بعدما صلينا
التراويح وتوسدت الوسادة رأيت رؤيا تميل لبهجتها
الجلاميد...) (٥)

ويستثمر القاص في هذه الرؤى تقنيات الحلم- بشكل
جنيني- حين يلتقي ساردها مجموعة من شخوص خياليين
أو ممن وردت أسماؤهم في سجلات التاريخ، كما أنه يتحرر
من أسر المكان الواقعي ويسبح في أمكنة خيالية أو تاريخية،
ثم يعود إلى عالمه الواقعي بعد نهاية الرحلة/ الحلم، ويمكن
توصيف بنية الرؤيا بالنقاط التالية

١- السارد فيها يمتلك حرية التنقل في مكان الرؤيا (فيري)
عالمًا عجائبيًا كالقصور الجميلة والحدائق الغناء والانهار
الصفافية والثمار من مختلف الأصناف، وفي بعضها يرى
الصفات والمثل وقد تجسدت بأشخاص يمتلكون صفات جليلة

ظهرت قصص الرؤيا في العراق بين
عامي ١٩٠٩- ١٩٢١ (١)، متخذة
الاحلام (الرؤيا في المنام) أساساً في
بنيتها، وقد كان الدافع الأساس لهذه
الرؤى إحساس كتابها بتخلف
مجتمعهم نسبة إلى ما يشاهدونه من
تطور كبير في المجتمعات الغربية وفي
مختلف مجالات الحياة، كما أنهم وعوا
أسباب هذا التخلف، بالاقتران مع
وجود المحتل الاجنبي: العثمانيين، ثم
الانجليز أثناء الحرب العالمية الأولى
وبعداً. وكان أهم هدف لهذا النوع من
الكتابات الأدبية هو تنوير المجتمع
وتثويره باتجاهات مغايرة للاحتلال.

أما سبب استخدامهم الرؤيا بالذات في
الكتابة القصصية: فيعود إلى اعتقاد
مترسخ في الذاكرة الجمعية الشعبية
بأهمية الرؤيا في كشف المجهول
والتنبؤ بالمستقبل (٢)، وايضاً
باعتبارها وسيلة للتخفي من بطش
القوى المتحكمة بواقع المجتمع
آنذاك (٣)، فهي إذن تقنية، تستخدم
الخيال المفقن، ومغارقة الواقع المعيش
لإنشاء واقع الرؤيا البديل الذي تكون

* ناقد من العراق

وتصرفات مثالية (لاحظ رؤيا العربية، وسياحة في النوم).
٢ - يلتقي سارداها بشخص يساعده في تحقيق الرؤيا واكتتمالها كألاء أو محاورين، وبالشكل الذي يهدف الى إصلاح أو إشاعة فكرة إنسانية يعمل الكاتب على ترويجها والدعوة لها

٣ - في معظم قصص الرؤيا تتدخل الأزمان أو تتوقف عن فعلها في الناس، وبذلك يحقق السارد لقاءات مختلفة مع شخوص عاشت في أزمان غابرة، ويتحدث معها، فينطقون بلغاتهم التي عرفوا بها: الحكيم بلغة الحكمة والفيلسوف بلغة الفلسفة ورجل الدين باللغة الدينية، والشيخ بلغة التجربة والمعرفة الطويلة، وبذلك يتحقق في هذه الرؤى مفهوم تعدد اللغات وبالشكل الذي وصفناه في مكان آخر من دراستنا

وأطلقنا عليه تعدد الصوت السارد(٦)، ولكن بصور جنينية، بسيطة في هذه الرؤى. وهي تقنية محاكاة يتفنن فيها المؤلف الضمني بأصوات مختلفة ثم يعود الى شخصيته.
٤ - حين يتحقق الحلم/ الرؤيا، يعود السارد الى واقعه، وهو يؤكد أن ما رآه كان حُلماً وليس واقعا، وهي تقنية استخدمها بعض الفلاسفة المسلمين الذين كتبوا قصصاً رمزية توضح مفاهيمهم الفلسفية والدينية(٧)

لقد نشرت هذه الاعمال الادبية تحت مصطلح (الرؤيا) ولم يشر كتابها الى علاقتها بفن القصة القصيرة، باستثناء القاص عطاء أمين الذي وضع هامشا في نهاية رؤياه (كيف يرتقي العراق؟ رؤيا صادقة) قال فيه: (كل ما في هذه القصة من الأخبار والوصاف والصلوات حقيقة لا دخل فيها للخيال...)(٨). وبذلك قرن رؤياه بفن القصة.

وفي مجال النقد استخدم الناقد عبدالاله احمد مصطلح (قصص الرؤيا) للإشارة الى هذا النمط من الكتابة الأدبية، التي كان له الفضل في التعريف بها ونشر مجموعة منها في كتابه (نشأة القصة وتطورها في العراق). وعلى الرغم من ان الناقد عبدالاله احمد لم يضع توصيفا نظريا لهذا المصطلح او يصرح باشتقاقه وتحديد تعريف له، إلا انه كان أول ناقد عراقي يقرن هذا النتاج بفن القصة القصيرة، وقد اشار الى ذلك في أماكن مختلفة من كتابه المذكور (لاحظ المصنفين ٤٨، ٤٩ بالتخصيص). كما انه اشار بشكل جلي الى ريادة القاص عطاء أمين لهذا النتاج الأدبي، وانه (أول من يرى في

الرؤيا انها عمل قصصي) مما يعني انه كان يتعامل مع هذا المصطلح بوعي والدراسة.

ويعد صدور كتاب نشأة القصة وتطورها في العراق، اصبح هذا المصطلح شائعا يستخدمه النقاد للإشارة الى هذا النتاج الذي يرويهِ كاتبه (على لسان بطل حاله، لنقد الواقع المتخلف للوطن المحتل، وللتعبير عن صورة المستقبل التي يراها القاص ويرجوها...)(٩)

ولقد درجت الكتابات النقدية التي تناولت هذه القصص على توصيفها بأنها من القصص البدائية وانها (اقتربت من القصة مع مضي الزمن)(١٠). نستلني من ذلك الناقد ياسين النصير الذي وضع لها مواصفات خاصة، واقترح قراءتها قراءة خاصة لأنها (ليست بالمقامات ولا بالقصص الحديثة،

وانما هي نمط له فنيته وخصائصه ومميزاته...)(١١)

وقصص الرؤيا هذه تمثل خطابا قصصيا خياليا، يبدأ من الواقع المعيش، ويتوغل في انشاء مرافق خيالية للمدينة أو شخص في مدينة ما بغرض التعبير عن وجهة نظر الكاتب إزاء مجتمعه المتخلف. وتعتمد هذه الرؤى على السياحة في النوم كتقنية تجنب كتابها المسألة من قبل الحاكمين. وهي غالبا ما تظهر في الازمان الاجتماعية والانعطافات السياسية (حرب، احتلال، اضطهاد...) الأمر الذي يجعل محاكاة الواقع المعيش ووصفه حاملا للمخاطر على حياة الكاتب وقلمه.

وفي منتصف الستينيات من القرن العشرين، ظهر اتجاه في القصة العراقية القصيرة يوظف الاحلام، واحلام اليقظة والكوابيس لإنشاء عالم فنتازي، تحكمه الكوابيس والرؤى الخائفة، باستثمار واضح لمنجزات علم النفس التحليلي على وفق مفاهيم سيجموند فرويد وكشوفاته المختلفة لعالم اللاشعور... وقد درس الدكتور صالح هويدي نماذج من هذه القصص مع قصص أخرى كتبت بفترات لاحقة في كتابه الموسوم (بنية ووظيفة الرؤيا في القصة العراقية)(١٢). وقد لاحظ ان بعضا من هذه القصص وبالتخصيص تلك التي كتبت في منتصف الستينيات قد التقت (مع عالم الحلم «الرؤيا» في أليته وطبيعة تقنيته المتسمة بالفرانجية والتهويز والغموض وتداخل الأمكنة وامتزاج الأزمنة والهلوسة ومواجهات الحالم المخلوقات الغريبة)(١٣) كما

هدف قصاص الرؤيا ليس توفير أدلة اقتناع بحدوث وقائع وسرد حياة شخصيات وانما هو اثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية، بمتظورات البصر الطبيعي...

لاحظ في دراسته أن هذا النوع من القصص قد امتد إلى ما بعد منتصف الثمانينيات حيث وظف الواقع بصورة حلم وبالعكس.

وفي مجال تقييمه للقصّة الستينية أكد أن هذه القصص تمثل (مرحلة النضج الفني في حياة الفن القصصي العراقي الحديث (وهي المرحلة) الأكثر تمثيلاً لهذا التنوع في استخدام الرؤيا والبحث عن ألوان من التوظيف الفني لم تشهدا القصّة العراقية في المراحل السابقة عليها، فضلاً عن كونها المنطلق الواضح لكثير من محاولات التطوير والبناء القصصي في المراحل اللاحقة لها...)(١٤)

وعلى الرغم من أن كتاب الدكتور هويدي قد حفل بتطبيقات نقدية على مجموعة من القصص، التي تستثمر الرؤيا أساساً

فنيا في بنيتها، إلا أن جهده هذا لم يثمر بتثبيت مصطلح لتوصيف هذا النوع من القصص، كما أنه تجنب استخدام مصطلح «قصّة الرؤيا» ليوصف القصص التي درسها. مع أنه استخدم هذا المصطلح للإشارة إلى القصص التي نشرت في بدايات القرن العشرين، ملاحظاً أن الرؤيا في هذه القصص قد جاءت كوسيلة للنقد الاجتماعي ولا بنية فنية تنبثق من طبيعة المعمار الفني، وتستمد وجودها ودلالاتها من واقع بنية النص...)(١٥).

وعلى وفق استنتاجات الدكتور هويدي ينبغي أن تكون القصص التي درسها هي المؤهلة بمصطلح «قصّة الرؤيا» بسبب ذلك التلازم بين الجزء الأول من هذا المصطلح «قصّة» وجزئه الثاني «رؤيا». أما الحذر من استخدام هذا المصطلح لأنه استخدم أصلاً للتأشير إلى ظاهرة فنية محددة في تاريخ القصّة العراقية، فهو حذر لا مبرر له، خصوصاً وأن معظم المصطلحات الأدبية تطلق في البداية على إنجاز أدبي في طور التكوين، ثم يترسخ هذا المصطلح ويتسع حدوده لتشمل إنجازات أدبية لاحقة تحمل تطوراً وفنية في مقوماتها. ونضرب لذلك مثلاً: مصطلح «الواقعية» الذي أطلق بداية على أنواع بسيطة من القصص والروايات، ولكنه اتسع بعد ذلك ليعمّن نتاجات قصصية وروائية عالمية وعربية ومحلية ظهرت ونضجت في أزمان مختلفة، وقد أضيف إلى هذا المصطلح توصيف بسيط لهو يشر على النتاج الجديد مثل «الواقعية الجديدة، الحديثة، المعاصرة ... إلخ».

لقد تجنب الدكتور صالح هويدي استخدام هذا المصطلح دون أن يشير إلى سبب ذلك مكتفياً بملاحظة وظيفة الرؤيا في

القصص التي درسها، ونحن نلاحظ أن قصص الستينيات والقصص الأخرى التي وردت في كتاب الدكتور صالح هويدي، لم تكن امتداداً لقصص الرؤيا العراقية التي أشرنا إليها. بل إنها نمط من القصص كانت قد تأثرت بشكل واضح بالنتاج الغربي والعربي الذي ظهر منتصف الستينيات وبالعلاقة مباشرة مع صعود المفاهيم والمصطلحات الفلسفية والأدبية التي كرس خصوصية الذات، باعتبارها مركزاً للعالم، متأثرة بالأفكار الوجودية والعبثية التي كانت إحدى سمات النتاج الأدبي في تلك الفترة.. ولذا فإن بنية هذه القصص قد تركزت على شخصية رئيسة تعيش واقعاً كابوسياً، تحكمه وقائع ضاغطة وقوى شريرة متسلطة، وهي بذلك تكرس عالماً من المخاوف والخصائر بدلاً من تأسيس

عالم بديل تنزّل فيه هذه المخاوف والضغط، ويفتح على تأويل متفائل عن الحياة كما ورد في قصص الرؤيا في بدايات القرن العشرين.

أما الفترة الجديدة التي ظهرت فيها قصص رؤيوية من نوع جديد، فتتحدد بعد نهاية الحرب العراقية- الإيرانية (١٩٨٨) حيث نشرت مجلة الأفلام العراقية عدداً من القصص اهتمت بإنشاء مدينة حلمية تأسست على عتبة الواقع المعيش ونأت عنه إلى مدن خيالية أو تاريخية ضاربة في

القديم. وهذه القصص تستخدم تقنيات الحلم أيضاً دون الإشارة إليه، وتتمثل بشكل واضح إلى الخيال الموظف وسوف نكرس الصفحات القادمة لتوصيف أبنيتها وإنجازاتها الشكلية والدلالية معتمدين مصطلح «قصّة الرؤيا» لتوصيف هذا النمط من القصص لأنها تتبنى آليات تحقق الحلم/ الرؤيا كما ورد بشكله البسيط في قصص الرؤيا المنشورة في بدايات القرن العشرين دون التأثير بها، لأن هذا النوع من القصص قد تخطى الواقع الحالي للقصّة العراقية القصيرة ووضعها في مفترق طرق منذ نهاية الثمانينيات بما حققته من تقنيات وأشكال جديدة غير مألوفة أثرت على النتاجات القصصية اللاحقة لها سواء بشكلها القصير أو بشكلها الروائي.

إن استخدامنا مصطلح «قصّة الرؤيا» لتوصيف هذا الاتجاه الفني الجديد في الكتابة القصصية له ما يبرره فنياً وإجرائياً، فمن الناحية الشكلية تبني معظم هذه القصص بناءً خيالياً وتكاد أن تقطع صلتها بالواقع المعيش، وهي في منحأها الخيالي هذا تطمح إلى تأسيس واقع مفترض تحكمه قوانين وأعراف فنية، كما أن البناء نفسه يحكم إلى تقنية الحلم، ذلك

ان عددا محدودا من هذه القصص قد اتخذ شكل «قصّة الرؤيا»، وبميل واضح لتأسيس مدينة حلمية على عتبة مدينة الواقع المعيش

لأن (هدف قصاص الرويا ليس توفير أدلة اقناع حدوث وقائع وسرد حياة شخصيات وانما هو اثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية، بمنظورات البصر الطبيعي...) (١٦)، كما يؤكد القاص محمد خضير وهو يعرض أسبابا لظهور هذا النوع من القصص في العالم ويحدد بأن انشاء عالم جديد وشجاع في الواقع (سبقي) حلما نانها على أرض الواقع التاريخي، مجتمع خال من الاضطهاد والاستغلال...) وبذلك (يكتسب السفر العقلي الى مدينة الرويا أسقية شرعية على الإقامة الواقعية الأرضية بين حدود وقيم مؤسسات لم تتزحزح إلا قليلا نسبة الى عمر الإنسان الطويل على الأرض...) ثم يضيف (ويسبب هذا التفاوت في سرعة التصور يناهز المثال اليوناني عن قرينه الواقعي التاريخي، مكثفا بوجوده «رويا»، أو «فكرة» لم يحن وقت تطبيقها...) (١٧)

إن مصطلح «قصة الرويا» يبدو ملائما لتوصيف هذا النوع من القصص لأنها تعمل أساسا على اشاعة مفاهيمها عبر نسج خيالي أساسه (السفر الزماني الحر الى أفاصي الحلم البشري بحثا عن السعادة والتطور)، وبهذا المعنى تلتحق قصص الرويا العراقية بمثيلاتها من القصص العربية والعالمية، عبر أشكال وبناءات اسلوبية وهيكلية خاصة بها توظف الموروث العراقي القديم والاسلامي.

نشرت مجلة الاقلام العراقية في عددها الصادر بعد نهاية الحرب العراقية- الإيرانية (العدد ١١-١٢ السنة ٢٣ ١٩٨٨) ٢٤ قصة عراقية قصيرة، اشترك في كتابتها معظم القصاصين العراقيين ممن دأبوا على تثبيت أسمائهم في خارطة القصة العراقية والعربية، ومن أجيال مختلفة. وقد حفلت تلك القصص باتجاهات المغايرة وتحطيم واضح للأطر التقليدية في السرد القصصي القصير، مما يستدعي إفراد بحث مستفيض بهذا العدد يعنى بإبراز الانجازات الشكلية التي حفلت بها قصص ذلك العدد إضافة الى دلالاتها المختلفة

وقد لغت انبهاي فيه ان عددا محدودا من هذه القصص قد اتخذ شكل «قصة الرويا»، ويميل واضح لتأسيس مدينة حلمية على عتبة مدينة الواقع المعيش اتخذت لها أسماء مختلفة: بصريانا، ارانجا (الاسم القديم لكركوك)، بابل، ملكة بيزنطة، ودومة الجندل، وقد أصبحت هذه القصص نواة لمجاميع قصصية (١٩) استجابت في معظمها الى نزوع يعنى بتحطيم الأطر التقليدية على وفق النظام الذي اتخذته قصة (رويا البرج) للقاص محمد خضير المنشورة في نفس العدد من مجلة الاقلام.

ولقد اخترنا الإشارة الى هذه القصص في هذا المدخل لأنها أكثر القصص قربا مما درسه واستنتجناه في دراستنا التطبيقية على مجموعة «رويا خريف» للقاص محمد خضير (٢٠) فهي تشترك مع هذه المجموعة في انجاز الشكل الجديد لقصة الرويا في تفاصيل شكلية واسلوبية متعددة كبناء السارد وبنية مكان وزمان الرويا، وهذا ما سنشير اليه بشكل عام في هذه النصوص القصصية مع حرصنا على عدم مصادرة انجازاتها التي تحتاج الى بحوث مستقلة انجز بعضها نقاد عراقيون سنشير اليهم، وبقي الجزء الكبير من ذلك قيد البحث والتدقيق. أما اشارتنا هذه فتتعلق أصلا بهاجس التجديد في هذه النصوص القصصية الذي ظهر فجأة وبدون سابق تصميم او اتفاق بين كتابها الأمر الذي يدل على ان هذا الانجاز كان ضرورة فنية وهاجسا أصيلا لنزعة التجديد في القصة العراقية القصيرة. وقد اتضح ذلك في مواصلة هذا النهج من قبل هؤلاء القصاصين في المجاميع التي أصدروها بعد كتابة هذه القصص ونشرها بزمان طويل نسبيا.

لقد أشرت قصة «رويا البرج» ومنذ ذلك الوقت المبكر- كانون الأول (يناير) ١٩٨٨ - تساؤلات ونقاشات خسية في الوسط الأدبي العراقي، تتعلق معظمها بالجنس الأدبي وفي مدى احتمال جنس القصة القصيرة للتوظيفات واللغات المختلفة، التي حفلت بها تلك القصة، الأمر الذي وضعها في مقدمة القصص العراقية التي تميزت بالجرأة في تجريب شكل جديد لم تعده القصة العراقية في الأقل، نقلت القصة من قصة واقعية بليغة الى قصة «رويا» تستفيد من التأمل الذهني، ومن التناصت مع الموروث الحكائي المجدد في البناءات الشهيرة التي شهدت عصور عراقية ضارية في القدم أو من موروثنا اللغوي: الملحني القديم والصوفي والفلسفي العربي الاسلامي. ومن أجل فحص ودراسة قصة «رويا البرج» والتعرف على بنائها المعقد وتتبع مرجعياتها وتناصاتها المختلفة الهيكلية واللغوية والفلسفية، احتكنا الى نظام المخطوطة الذي يساعد على كشف الأبنية القصصية وعلاقاتها التناصية المختلفة ودلالة ذلك، بافتراض وجود متن «نواة» - هي حكاية تأسيس البرج- تحيطه الشروح وشروح الشروح، وفي هذا النظام النقدي الافتراضي يمكننا توصيف نظام الكتابة القصصية في البحث والتدقيق عن مجموعة التناصات والاقتراسات والمحاكاة اللغوية (٢١) مع موروثنا اللغوي وكذلك البحث عن أشكال التناص مع الموروث الحكائي

الرافديني القديم المتمثل ببرج بابل الشهير والمعدونة المكتوبة عنه، حيث يكون الوصف فيها كما في القصة من الأسفل إلى الأعلى وحيث يتحول الهيكل إلى شاخص رمزي كثنائي يعجد عظمة الانسانورؤاه التي تفتقر حجب الحاضر والمستقبل. ان الاحتكام الى نظام المخطوطة كاجراء نقدي لفحص الخطابات القصصية من نوع قصة رؤيا البرج يمكن ان يصلح أيضا لفحص الخطابات القصصية التي أشرنا اليها. ويؤكد وجهة نظرنا اقتراح الناقد فاضل ثامر لدراسة قصة «زو-العصفور الصاعقة» للقاص محمود جنداري (يوصفها مخطوطة او مدونة او صحيفة او رقها قام المؤلف او راويه وقناعه ببسطه وعرضه وبهذا تتكشف لنا بنية سردية هي بنية «القصة/ المخطوطة...» (٢٢). كما ان الناقد عبدالله

ابراهيم كان قد اشار أيضا الى مثل هذا الاقتراح في دراسته (توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية القصيرة) قرأ فيها قصتي «رؤيا البرج» و«زو-العصفور الصاعقة» الى جانب قصتين احدهما للقاص جليل القيسي والاخرى للقاصة لطيفة الدليمي، وأشار الى ان التناسق في هذه القصص هو (ضرب من «التطريش» الخلاق الذي لا يهدف الى الدفاع والسرعة. واضاف (ان نصاً تتضاعف علاقته بغيره، مع احتفاظه بمباهيته الاصلية، تلك الماهية التي تتكون من أغلفة غير متناهية، كل واحد بطمر الآخر تحته، انما هو نص له قدرة الانفتاح على الماضي بالكيفية نفسها التي يفتح بها على المستقبل...» (٢٣). وهو اقتراح قريب مما صاغه القاص محمد خضير لنظام المخطوطة في القصة (٢٤).

لقد درس الناقدان فاضل ثامر وعبدالله ابراهيم بعض هذه النصوص التي أشرنا اليها واشادوا بانجازاتها باعتبارها تمثل مرحلة جديدة في القصة العراقية القصيرة. فقد عدّها الناقد فاضل ثامر تمثل (ملاحم أفق سردي جديد في الكتابة القصصية يلتقي مع تجارب عراقية وعربية منها تجربة القاص محمد خضير وعدد من القصاصين والروائيين العرب أمثال السعدي وجمال الغيطاني، ورشيد بوجردة واحمد المديني وغيرهم وييسر بظهور تجارب ابداعية حديثة تستلهم الكثير من عناصر الموروث والتاريخ (وفق رؤيا سردية حديثة...» (٢٥). أما الناقد عبدالله ابراهيم الذي اختصت قراءته التي اشرنا اليها بمعظم القصص التي

تناولناها هنا فقد احتفى هو الآخر بهذا النوع من الخطابات القصصية وقال (ان القصتين اللتين وقفنا عليهما- يقصد «رؤيا البرج» و«الحكام الثلاثة» للقاص محمد خضير- تمثلان اتجاها جديدا في الادب القصصي لهذا الكاتب والأدب القصصي في العراق، وهذا الحكم يمكن ان ينسحب على محمود جنداري بالدرجة الاولى وقصص جليل القيسي بالدرجة الثانية...) (٢٦) اما سبب هذا التمايز (درجة أولى، درجة ثانية) فيعود على وفق وجهة نظر الناقد الى ان قصتي القاصي جليل القيسي (أكثر اخلاصا لقواعد السرد التقليدي من قصص محمود جنداري والى حد ما محمد خضير فهما لتتزمان نسق التتابع في السرد) (٢٧)

وملاحظة الناقد هذه غير دقيقة لأن مقارنته كانت مع قصص محمد خضير التي تستجيب لقواعد السرد التقليدي كما اشار هو في حين يتفرد القاص محمود جنداري دون غيره بالمغايرة الكلية مع السرد التقليدي وأنها هذا يتفق مع معظم الكتابات النقدية عن هذا الكاتب. اما بالنسبة للقاص جليل القيسي فنحن نرى انه دأب منذ نهاية الثمانينات الى استتمار قواعد السرد التقليدي في بناء قصة «الرؤيا» التي تعتمد على توظيف مدروس للموروث الحكائي والهيكل لوداي الرافدين، حيث تظهر في قصصه المدن والشواخص والهيكل المعروفة وشخصيات الألهة في تاريخ العراق القديم، وهو بهذا السرد التتابعي يعمل على اضافة قدر من الصدق على بناءاته الخيالية، التي تستفيد من دروس التاريخ، فيظهر المؤلف باسمه الشخصي وقد التقى بمجموعة من الآلهة والبشر من عصور ضاربة في القدم، يتحدثون ويمارسون شتى طقوس الألفة والمجبة، وبذلك ينشئ القاص مشهدا قصصيا جديدا تتغير فيه عناصر القصة كالأشخاص والأمكنة والزمنة تغيرا جذريا مع الحفاظ على قواعد السرد التتابعي التي تعمل على اضافة صفة الصدق والمعقولية على هذه الباءات المتخيلة.

ان اختيارنا لقصص القصصاين محمود جنداري، جليل القيسي، جهاد مجيد، ولطفية الدليمي التي أشرنا اليها ونشرت في نفس العدد من مجلة الأقاليم العراقية دون غيرها من القصص، يدخل ضمن اهتمامنا بتابعة القصص التي تنحو الى بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة على وجه

ان معظم هذه القصص لا تقطع صلتها بالواقع العيش، بل تبدأ منه بتوظيف اسم مدينة او شاخص او نهر، او بالاشارات المختلفة الماثوثة في تفاصيل القصة، بعد ذلك ينحرف السرد باتجاه تأسيس مدينة رؤيوية على انقاض مدينة الواقع

الحصر، بعد ان اتخذنا من مجموعة «رؤيا خريف» القصصية للقصص محمد خضير أنموذجاً تطبيقياً عاماً ومن قصته «رؤيا البرج» أنموذجاً تطبيقياً تفصيلياً، ولكي نؤكد أيضاً ان قصة «رؤيا البرج» لا تنفرد بالتقنيات الجديدة والتوظيفات المختلفة التي استنتجناها، بل ان هذه القصص تشترك معها في الكثير من هذه التوظيفات والتقنيات، وسوف نشير الى بعض منها لتوضيح ما ذهبنا اليه.

بداية ملاحظ ان معظم هذه القصص لا تقطع صلتها بالواقع المعيش، بل تبدأ منه بتوظيف اسم مدينة أو شاخص أو نهر، أو بالاشارات المختلفة الماثونة في تفاصيل القصة، بعد ذلك ينحرف السرد باتجاه تأسيس مدينة رؤيوية على انقاض مدينة الواقع، ويكون هذا التأسيس تفصيلياً في قصتي «رؤيا البرج» و«ملكة الانعكاسات الضوئية» (٢٨) حيث يتم في الاولى اكمال بناء البرج ومرافق المدينة الأخرى، وفي الثانية يجري وصف دقيق لاحتفالات الايكيتو السنوية في بابل، بإحياء مواطنيها وأهلها، وتكتمل هاتان القصتان بمجموعة المشاهد أو البنائات المختلفة في القصص التي نشرت في مجموعتي «رؤيا خريف» للقصص محمد خضير و«ملكة الانعكاسات الضوئية» للقصص جليل القيسي. اما في قصة «دومة الجندل» للقصص جهاد مجيد فيجري بحث الحياة في هذه المدينة العجيبة، التي عانى مواطنوها أنواعاً من العسف والتنكيل قبل ان يتأسس فيها نظام من العدل والانصاف، وتكتمل صورة «دومة الجندل» بالقصص المنشورة في مجلة الأقاليم، وفيها تتضح تفاصيل العسف والتنكيل ونزيف الدم التي فرضها حكامها على مواطنيها. (٢٩)

وفي قصة «زو- العصفور الصاعقة» للقصص محمود جنداري، تبدو حوادث التاريخ وظهور المدن كأحداث اعتباطية لا يحكمها منطق أو قانون، فالعصفور تتدخل مع بعضها والتاريخ محض حوادث لا معنى لها، وفي نهاية القصة تظهر مدينة (أرابخا) لوحاً من ألواح الحكمة يتألق في منقار الألهة زو. (شخص مذعوراً، فوجد الألهة تنظر إليه من خصاص القصب وتذكر ان الألواح والنواقيس المقدسة، ما تزال خف أسوار اوروك، بينما انقض الألهة زو واختطف لوح أرابخا وطاره به نشوان من جبل الى جبل.. القصة ص ٧٩). (٣٠)

وفي قصة «موسيقى صوفية» للقاصّة لطيفة الدليمي، تعمل سامية النعمان على تقويض ملكة بزنطة، ملكة الرجل في رحلة معاكسة الى الواقع المعيش لتأسيس مدينة الأثني التي تطمح للتخلص من عبودية الرجل.

ان تأسيس المدينة الرؤيوية أو تقويضها يرتبط بجملة من التغيرات الاسلوبية والشكلية في اللغة القصصية وبنية مكان وزمان الرواية، وبالشكل الذي يلائم هذا البناء ويناسبه، اما أهم هذه الانحرافات في البنية السردية فيتعلق بالسارد ووظيفته في هذه القصص، حيث يبني هنا بناء خاصاً، فهو مفارق للابنية السابقة كالسارد العظيم ومجموعة الساردين بالسمات المختلفة، ويلاحظ في هذا السارد تجسده أو امتداده بعدد من الساردين يمثلون صوتاً مونولوجياً واحداً، يعمل على اكمال رحلة السارد باتجاه بناء مدينة الرؤيا، حيث يتعمق هذا البناء ويغتنى بعدد من اللغات، ويظهر أسماء وشواخص من ازمان مختلفة، وقد لاحظنا امتداد صوت المؤلف الضمني في قصة «رؤيا البرج»، في الشبيه أو القرين أو الصاحب لتجسيد سارد الرؤيا الذي اصطلحنا عليه (السارد الراثي)، اما في هذه القصص فنلاحظ ظهوره بذلك التبادل المستمر في حركة الضمائر بالتناوب في السرد بين ضمير وأخر، ويمكن تأشير ذلك في هذه القصص أيضاً.

في قصة «ملكة الانعكاسات الضوئية»، يقوم المؤلف باسمه الصريح بإنشاء المشهد الواقعي، ويعد لقائه بالعملاقين - الاله أنكي - إله القفظة والذكاء والماء العذب، والاله مردوخ- كبير الألهة، مكتسب قوة تؤهله اختراق الحقب الزمنية نزولاً الى ايام بابل (فيري) المدينة وهي تحتفل بأعياد رأس السنة البابلية- احتفالات الايكيتو- فيلتحق بتلك المواكب الغفيرة التي تقضي لبابل في عيدها السنوي، ويشارك مواطني المدينة احتفالاتهم ورقصهم، ثم يدخل في حوارات مع فتيات المدينة وأهلها، متحدثاً عن عالمه الأرضي الذي تحكمه قوانين وأعراف غريبة، نسبة الى ما يراه ويعيش تفاصيله.

ان هذا الانحراف في وظيفة السارد، وقدرته على اختراق الحقب والامكنة التي تؤهله لالتحاق ببدايات الحضارة الانسانية، يمثل من وجهة نظرنا انتقالاً في وظيفة السارد، بالاتجاه الذي اطلقنا عليه (السارد الراثي) الذي يحتل موقعه في مجموعة القصص جليل القيسي «ملكة الانعكاسات الضوئية»، وبالشكل الذي لم تألفه القصة العراقية الواقعية، وهو انجاز متقدم في أدب هذا القاص، الذي استخدم سارد قصصه الوثيقة التاريخية بشكل فني، وتماهى مع شخصيات التاريخ كي تبعث بابل أو مدن عراقية أخرى من جديد، فظهر أمامنا المدن التاريخية وهي تعيش واقعاً غرائبياً غير مألوف لنا، تتأسس من خلال موقع هذا السارد في القصة.

اما السارد في قصة القاص محمود جنداري «زو- العصفور

الأحداث الأصلية وبتأدية لزمان السرد (٢٣). وفي مكان آخر يطلق عليه اسم (السارد الخيالي).

أما وجهة نظرنا فتتمسك باستنتاجنا السابقة التي تؤكد ان هذا النوع من الساردين يدخل ضمن مصطلح (السارد الرائي)، فهو (يرينا أفعالا عديدة مترافقة في أماكن مختلفة (شطن، صماری، جبال، أوروك، سواحل) كما يشير الناقد عبدالله ابراهيم (٢٤).

أما السارد في قصة «دومة الجندل» للفاص جهاد مجيد فهو امتداد لجده (الرائي) الذي (امتلك معارف الأولين والآخرين والذي كان يستخرج إراداته ورغباته تلك بعد نبش الكتب القديمة والجديدة، وهو يكب على مطالعتها عند جذع نخلة في بستان أبيه الكبير) (٢٥). وبذلك استطاع ان يری دومة الجندل: (معمورة مأهولة شامخة، المباني، واسعة الطرق، بجوتها جميلة الطراز، أسواقها مكتظة بناسها، مليئة بالبضائع من كل صنف، يسودها الأمان والأطمئنان والناس فيها انقياء...) (٢٦).

والسارد في هذه القصة يقضي آثار جده الراي (أخرج كما كان يفعل الى مداخل المدينة، وأرباط فيها كما يرباط فيها ايما وليالي) (٢٧).

وفي قصة «دومة الجندل» يتناول السرد مجموعة ساردین، ينظم ظهورهم واختفاءهم السارد الحفيد، الذي امتلك الكثير من صفات جده، ومجموعة الساردین في القصة يظهرون ويختفون من خلال سرد الحكايات المروية، التي نسجتها مخيلة السارد الحفيد، الذي اكتسب رؤيا جده وتشبع بأفكاره، وبذلك استطاع ان يری الازمان وهي تتداخل، عبر أحداث الحكايات الكثيرة والأماكن المتباعدة وهي تتقارب، وبهذا المعنى فإن السارد في هذه القصة ينشئ نظاما مجازيا يعتمد الحكايات البليغة أساسا له، وتحتو لغة السرد فيه الى النوع، فالسارد الرئيسي يسرد الأحداث بضمير الأنا وبلغة مهجنة تتروى فيها لغات مختلفة: كلفة الخبر والحكمة وإبيات من الشعر وآيات من القرآن الكريم ومقتبسات من ملحمة جلجامش، وإنشادات تتخاص مع هذه اللغات وتحاكي أسلوب تأليفها.

وقصة «دومة الجندل» تستفيد من سجلات التاريخ، فيرد في ثناياها أسماء ملوك وفرسان، طغاة وجلادين، وشعراء يظهرون ويختفون عبر حكايات يسرد فيها أنواع العذاب والعنف والتعذيب الذي تعرض له مواطنوها الأبرياء، لتصل بعد ذلك الى نهاية المطاف فنصبح جنة (يسودها الأمان

الصاعدة» في مجموعته عصر المدن، فهو سارد من نوع خاص يحتل موقعا في السرد يؤهله لإنشاء مشهد يتشكل فيه العالم أمام ناظريه: الأرض والسماء، النور والظلمة (انهمر المطر طيلة أربعين يوما ولم يتوقف، مطر غزير واصل سقوطه في الليل والنهار (...)) وللليل لا يزال مع النار في رداء واحد، لم يفصل بعد، والعالم على الأغلب فراغات بيضاء، بين الضوء والماء... القصة ص ٤٨) وهذا السارد، اذ يرى تكون السماء والأرض والنور والظلمة وانثاق الفجر لأول مرة، فهو يشارك بنفس الوقت في هذا الخلق: (لبس خفين من جلد خنزير مدهونين بزيت معجون بدم وقحم. وانحدرت خطواته تزيح الأرض من جبل هندرين الى بحر الغرب، خطوة خطوة، وعند كل خطوة تنهض مدينة/ وينهض بحر/ رأى سفنا تمخر العباب... القصة ص ١٥٣).

وفي منظور هذا السارد يختلط العجائبي بالواقعي، فهو يرى الآلهة ويشاركهم حياتهم وينفس الوقت يعيش ضمن عالم مخلوق، فيه الحيوان والنبات والناس، ويتجلى ظهوره بضمائر مختلفة: فهو غائب وحاضر في السرد بالتعاقب مع ساردین في مواقع مختلفة وازمان غابرة وحاضرة. والفاص يستفيد من أسطورة العصفور زو، الذي انقذ ثراث الانسان العراقي القديم، المتمثل بالألواح والرقم الطينية من الطوفان، ولهذا فإن سارده ينظر بعين طائر حيث يحيط بمساحات شاسعة من المكان وأحداث التاريخ، فهو سارد مهيم، لفته تتناص مع لغة الملحمة، التي تسرد بها الحكاية وتنظم في كل جسد الخطاب القصصي ضمن مفرداتها. ولا يتوقف التناص مع لغة الملحمة، بل انه يشمل علامات الترقيم، فالفاص يعتمد الى استخدام الخط المائل (/) بدلا من علامات الترقيم المألوفة، وهي طريقة مميزة في ترقيم أبيات شعر الملحمة (٢٨).

ان سارد هذه القصة يمثل اشكالية تحتاج الى كثير من الفحص والبحث للتعرف على مظاهر تكوينه، وظهره او اختفائه بين ثنايا السرد الملحمي، وقد لاحظ الناقد فاضل ثامر صعوبة توصيف السارد في هذه القصة حين قال انه (أكثر اشكالية وإثارة للبس (...)) ويظل العصفور في قصة محمود جنداري، لغزا سيرا لا يمكن فك شفرته بالأحالة الى وظيفة في ملحمة «جلجامش» (٢٩). كما انه على وفق وجهة نظر الناقد عواد علي هو (السارد المجهول الذي يضطلع بوظيفة التصوير والمرافقة بضمير الغائب (و) يقف على حافة (حاضر) خاص به مجهول بالنسبة لنا، بشكل نهاية لزمان

والاطمنان والناس فيها أنقياء، يقيمون الوزن بالقسط ولا يبخسون الميزان، يحدون الحد على الأيمن...» (٢٨)

وتبنى قصة «موسيقى صوفية» للقاصّة لطيفة الدليمي على قواعد السرد التقليدي ويهيمن على السرد فيها سارد عليم يسرد الأحداث بمنظور السيدة (سامية النعمان) مرة، ومن منظور زوجها (فخري توركلي) مرة أخرى، ومن خلال هذا التناوب في السرد تتضح وجهتا نظرهما المتقاطعتين والمتناقضتين، فتتكشف على مجموعة من المجازات اللغوية، والاشارات والرموز والايقاعات التي تتحكم بهذا الصراع وتوجيهه، باتجاه القطيعة النهائية بين ذات رجل مهموم باعادة انشاء مدينة الأسلاف «ملكة بيزنطة» وبين وجهه نظر زوجته سامية النعمان التي تنشق الى الانعتاق من اسره هذه الامبراطورية ورموزها المتحجرة، والانفتاح على عالم الطبيعة والواقع المعيش الذي ترى فيه الحياة والحركة والتجدد.

ويلاحظ ان سارد المشهد الاول من القصة - سامية النعمان - يسرد الاحداث بعد ان توقضت ملكة الرجل بيزنطة، وتحطمت رموزها المتمثلة بالمرايا ذات الاشكال المختلفة، وتماثيل الاباطرة والفلاسفة والمفكرين الذين اسهموا في ميلادها، ولم يبق سوى الذكرى وتلك الموسيقى (موسيقى مستبدية، رتيبة، تغمر البيت مثل مد بحري يرتفع دونما ميقات، لا تؤثر فيه دورة القمر، او انهيار الشهباء...) (٢٩) وفي هذا المشهد تهدأ الموسيقى وتتراجع عن استبدادها بعد أحد عشر شهرا من الحدا (الموسيقى خفتت اليوم، وتراجعت، وركد الحزن). (٤٠) حين ايقنت سامية النعمان ان كل ذلك لم يكن وهما، فموت زوجها كان حقيقة، والحرائق التي أتت على كل رموز الاستبداد كانت حقيقة أيضا (وقد بدأت اليوم تلحم اشارات واضحة، لغة نيران كذلك التي تتخاطب بها القبايل البدائية مع قرع الطبول، وعندما ظهرت الاشارات خفتت الموسيقى وغابت). (٤١)، وبذلك يتم انتقال السارد في هذه القصة من سارد عليم يدير السرد على وفق وجهتي نظر المرأة مرة والرجل مرة أخرى، الى سارد (يرى) مظاهر الازمة المستحكمة في عمق الذات الانثوية، بذلك التناقض الانتحاري بين عالمين متناقضين، ويكون هذا الانتقال معززا بقوى غامضة تنتمي الى مظاهر طبيعية، مصحوبة بايقاعات طبول بدائية كي تؤكد هذا الانتماء الانثوي، فالاشارات الواضحة تدنو منها وتطوقها (مثل اسلاك ساخنة، تطوق صدغها وتضرب صدغها) وتظهر الاشارات الواضحة يقرن بانحصار هيمنة

الموسيقى الصوفية التي ترمز لسيطرة الرجل وجبروته وظهور حلم المرأة مجسدا في الرجل / الحلم (تائق وجه رجل - الحلم، رست في الصمت الطري صوته ووجده يحط على يديها مثل طائر الفربوس... القصة ص ١١٥).

ان تجلي رجل - الحلم امام ناظري سامية النعمان بفعل هيمنة الاشارات الواضحة، يعني ان القاصّة، تعمل على كسر الاطار التقليدي للسارد في هذه القصة واعطائه ملامح خاصة تكون قادرة على رؤية التبدلات الخفية والايقاعات الضاحية في أعماق المرأة المعذبة، ومن ثم العمل على الخلاص من هيمنة الرجل عبر تدمير رموزه المتمثلة أمامها والتي كانت تحيل الى ملكة بيزنطة المتقوضة.

ان ظهور وتجلي السارد الجديد الذي اصطلحنا عليه بـ (السارد الرائي) في قصة رؤيا البرج وفي القصص التي اشرفنا اليها في هذا المدخل وبمواصفات قريبة مما وجدناه في تلك القصة، يعني ان هذا السارد قد اشغل وظيفة جديدة تعمل على انشاء خطاب قصصي - معرفي جديد، يتداخل فيه الواقعي بالفراثي، وينحو الى بناء الزمن بناء خاصا يتداخل فيه الحاضر بالماضي والمستقبل، كما يعمد هذا السارد الى اعادة بناء تلك المدن والشواخص المنقرضة لتصبح فراديد متألقة بالاستفادة من سجلات التاريخ، وبعمل واضح الى تهجين اللغة عند كل منعطف يرويه راو موكول بإكمال سرد هذه الرؤيا بما أسعيناها تعدد الصوت السارد وبأسلوب المونتاج الكتابي في قصص «رؤيا البرج» و «زو» - العصفور الصاعقة و «دومة الجندل»، في حين يستعاض عن هذا الاسلوب بالمشاهد الوصفية الآخاذة للكرنفالات والحوارات الدالة في قصة «ملكة الانعكاسات الضوئية» وبالرموز والكتبايات والاشكال والصور الموحية في قصة «موسيقى صوفية».

لقد دأب القاص العراقي منذ نشأة القصة العراقية ولغاية اليوم على التجريب والتجديد في اشكاليته الفنية، بالعلاقة مع الانعطافات المهمة في الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية. وقد لاحظ معظم الباحثين والنقاد هذه النزعة واشادوا بها، ومن أهم الانعطافات في السرد القصصي القصير ما سمي وقتها بالقصة الواقعية الخمسينية، التي استثمرت واستوعبت تقنيات جديدة من حقل علم النفس باستثمار (اللاشعور) وتوظيفه في القصة تحت مصطلح تيار الوعي، وفي منتصف الستينيات، دخلت القصة القصيرة حقل التجريب والتجديد في أشكالها، بالاستفادة من

الأحلام والكوابيس والحقول الفنية المجاورة كالرسم والسينما، وقد أثر ذلك في مسيرة السرد القصصي القصير، ووضع القصة القصيرة على عتبة التجديد والتجاوز كنزعة أصيلة فيها.

ومن أهم الانعطافات التجريبية في السرد القصصي القصير هذه الانعطافة التي أطلقنا عليها مصطلح «قصص الرؤيا» وتناولناها في هذا المدخل باختصار وتكثيف. وهذه الانعطافة - خصوصاً في شكلها الأخير - الذي تمثل بمجموعات قصصية أشرنا إليها ويتجارب قصصية نشرت في بداية التسعينات قد أسهمت في إغناء الشكل ونقلته نقلة نوعية، من قصة تحاكي الواقع وتحاور إمكاناته، إلى قصة «رؤيا» تتسع وتستوعب أشكال القناص المختلفة مع لغات أدبية وغير أدبية، واستثمار إمكانات التقطيع والمنسجة والكولاج، لإنشاء خطاب فني - معرفي يعمل على توسيع إمكانات القصة القصيرة، ويمهدا بنسج طورها وينوع مادتها وشكلها

الهوامش

- ١ - انظر كتاب «نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩»، عبداللّه أحمد - مطبعة شفيق - بغداد - ١٩٦٩ - الباب الأول - المعاول البدائية.
- ٢ - نشأة القصة العراقية - مصدر سابق - ص ٣٧-٣٨
- ٣ - المصدر نفسه - ص ٣٧-٣٨.
- ٤ - المصدر نفسه - رؤيا سياحة في اليوم - ص ٣٣٦.
- ٥ - المصدر نفسه - رؤيا العريفة - ص ٣٧٧
- ٦ - انظر: مقطوعة البرج - مجلة الموقف الثقافي العراقية - العدد ٢٧ - ايار (مايو) - حزيران (يونيو) - ص ٧٣.
- ٧ - انظر: مقطوعة البرج - مجلة الموقف الثقافي العراقية - المصدر السابق - ص ٧٤
- ٨ - نشأة القصة العراقية - مصدر سابق - هاشم ص ٣٤٥
- ٩ - بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة - د. صالح هويدي - الموسوعة الصغيرة - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - ١٩٩٣ - ص ٢١-٢٢
- ١٠ - نشأة القصة العراقية - مصدر سابق - ص ٥٥.
- ١١ - القناص والواقع - ياسين النصور - منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب الحديثة - ١٩٧٥ - ص ١٨. وانظر ص ١٧ من الكتاب وفيها توصيف لفصائل ومميزات قصص الرؤيا في العراق
- ١٢ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص ٢٤
- ١٣ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص ٢٥
- ١٤ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص ٢٤
- ١٥ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص ٢٣. الحكاية الجديدة - مصدر سابق - ص ٧٢.
- ١٦ - الحكاية الجديدة، نقد أدبي - محمد خضير - مؤسسة عبد الحميد شومان - دار أزمنة للنشر والتوزيع - عمان - ١٩٩٥ - ص ٧٢
- ١٧ - الحكاية الجديدة - مصدر سابق - ص ٧٢
- ١٨ - الحكاية الجديدة - مصدر سابق - ص ٨٢
- ١٩ - القصص التي نمنحها هي: رؤيا البرج - القناص محمد خضير وقد

أصبحت نواة لمجموعة القصصية «رؤيا خريف» وقصة «زور» - المصغور الصاعدة» للقناص محمود جنداري وهي بؤرة مجموعته القصصية «عصر المدن» وقصة «ملكة الانعكاسات الصوتية» للقناص جليل القيسي وقد صدرت مجموعة القناص باسم هذه القصة في حين لم ينشر القناص جهاد مجيد مجموعة تضم قصته «دومة الجندل»، ولكنه نشر قصصاً متفرقة في مجلة الأقاليم كانت «دومة الجندل» بؤرتها المكانية وسنشير إليها لاحقاً، أما قصة القناصة لطيفة الدلامي «موسيقى صوفية»، فقد انتمت في مجموعة باسمها

٢٠ - بناء مدينة الرؤيا - جميل الشهبلي - مجلة نزوى - العدد العشرون - اكتوبر ١٩٩٩

٢١ - نلاحظ ان التناقص في معظم هذه القصص باستثناء قصتي (جليل القيسي ولطيفة الدلامي) يأخذ شكل المحاكاة في صياغة اللغة القصصية، لتكون لغة مشابهة لهذه اللغات في مفرداتها وصياغاتها المعروفة

٢٢ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٢٤ - صيف ١٩٩٤ - بنية الواقع والمحمي في السرد القصصي - فاضل ثامر - ص ١٠

٢٣ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٤٥ - صيف ١٩٩٣ - توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية القصيرة - عبدالله ابراهيم - ص ٢٨

٢٤ - يعرف القناص محمد خضير نظام المخطوطة بأنه (مظهر من مظاهر الصراع غير العرني للحداثة العاصية ..) وفي هذا التسلل يتخالف المؤلفون، فيفضل الأخير منهم أثر السابق له حتى تضيع خطوطهم في بحار هوامشهم) - الحكاية الجديدة - مصدر سابق، ص ٥٢

٢٥ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٣٤ - مصدر سابق - ص ١٠

٢٦ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٤٥ - مصدر سابق - ص ٤٣

٢٧ - المصدر نفسه - ص ٤٣

٢٨ - ملكة الانعكاسات الصوتية - مجموعة قصصية - جليل القيسي - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٩٦ - ص ٢٥.

٢٩ - القصص هي

٣٠ - الصرح - مجلة الأقاليم - العدد الأول - كانون الثاني (يناير) - ١٩٩٠ - السنة الخامسة والعشرون

٣١ - المطبق - مجلة الأقاليم - العدد السادس - حزيران - ١٩٩٠ - السنة الخامسة والعشرون

٣٢ - الكيساني - مجلة الأقاليم - العدد ٦٥ - السنة السابعة والعشرون - مارس - حزيران (يونيو) ١٩٩١.

٣٣ - عصر المدن - مجموعة قصص - محمود جنداري - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٩٤.

٣٤ - الطليقة البابلية - تأليف الكسندر ماهول - ترجمة تاسم مهدي محمد - إصدار بيت الحكمة - بغداد - ٢٠٠١ - ص ٢٠.

٣٥ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٣٤ - مصدر سابق - ص ١١

٣٦ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٣٤ - صيف ١٩٩٤ - تفننت الزمن في السرد القصصي - عواد علي - ص ٢٨

٣٧ - مجلة الاديب المعاصر - العدد ٤٥ - مصدر سابق - ص ٤٣.

٣٨ - مجلة الأقاليم - العدد ١١ - ١٢ - السنة الثالثة والعشرون - ١٩٨٨ - ص ٢٣.

٣٩ - مجلة الأقاليم - العدد ١٢ - مصدر سابق - ص ٢٤

٤٠ - مجلة الأقاليم - العدد ١١ - ١٢ - السنة الثالثة والعشرون - ١٩٨٨ - ص ٢٣.

٤١ - مجلة الأقاليم - العدد ١٢ - مصدر سابق - ص ٢٤

٤٢ - مجلة الأقاليم - العدد ١١ - ١٢ - مصدر سابق - ص ٢٤

٤٣ - موسيقى صوفية - لطيفة الدلامي - وزارة الثقافة والإعلام - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٩٤ - ص ٢٦

٤٤ - المصدر السابق - ص ٢٧

٤٥ - المصدر السابق - ص ٢٧

هذه الدراسة هي جزء من كتاب باسم (بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة) لم ينشر بعد.

المشهد الشعري المحجوب في ليبيا..! البدر المتواري تحت ذيل الغلس !

هزج أبو العشة *

المهدي، إبراهيم الأسلي عمر، وغيرهم كثيرين، وصولاً إلى علي الرقيعي الذي تشكل تجربته الشعرية القصيرة انعطافاً عن مسار قصيدة الأبناء التقليدية، في اتجاه مسار حركة الشعر العربي الحديث، التي دشنتها نازك الملائكة و بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، وصولاً إلى حركة مجلة شعر .

كان شعراء القصيدة الكلاسيكية أبناء عصرهم (أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) عصر توالي الانهيارات في أطراف الإمبراطورية العثمانية أمام تقدم الاستعمار الأوروبي الكاسح . وفي الوقت نفسه، هو عصر النهضة العربية وانشقاق حركات الإصلاح الإسلامي مثل الوهابية (في السعودية) والسنوسية (في ليبيا) وغيرهما من حركات إسلامية. شكلت (وقتها) ثورة تصحيحية لما علق بالإسلام من شعوزات وخرافات من جهة ، ودافعا للمقاومة الجهادية ضد حملات الاستعمار الأوروبي الحديث، من جهة أخرى..!

وبالتالي فقد غلب على مواضيع الشعر في تلك المرحلة الروح الوطنية على خلفية إسلامية عربية جامعة ، مفردات ورموزاً . فنجد ابن زكري يمجّد «الخلافة» على مشارف القرن العشرين الذي يندّر بانقراضها في الأستانة. بينما يظهر لنا أحمد الشارف في قصيدته «صوت الكماليين» وهو يتوهم في مصطفى أتاتورك، العلماني الصارم ، الذي سيفكك ، جذريا ، بنية دولة الخلافة الإسلامية، بطلا إسلاميا ، يصد عن الخلافة

قبل نصف قرن نشر الناقد الليبي خليفة التليسي مقالا استغفزازيا، متسائلا: « هل لدينا شعر ؟ »

لم يكن الشاعر علي الرقيعي (١٩٦٣.١٩٣٤) قد نشر قصائده بعد، ومع رهط من شعراء «قصيدة التفعيلة» الذين أسسوا لحركة شعرية متفاعلة مع محيطها العربي (المشرقي تحديدا).

كان الشعر الليبي - قبل علي الرقيعي - يبعد إنتاج القصيدة العربية الكلاسيكية في قوالبها الموزونة المقفاة ومضامينها المستهلكة ولغتها الإبلاغية المباشرة ، وبلاغتها العتيقة...!

ويمكن تحديد انطلاقة الشعر الليبي ، في العصر الحديث ، بصدور «ديوان مصطفى بن زكري» العام ١٨٩٢ الذي يعد أول ديوان شعر ليبي طبع في العصر الحديث، ومفتتحا لجيل من الشعراء الكلاسيكيين، مثل أحمد الشارف، أحمد قنابية، أحمد رفيق

* شاعر من ليبيا يقيم في ألمانيا

الغزاة اليونانيين (١٩٢١).

حياة على الضيق بنس الحياة ونعم الممات إذا لم نغز
وقد قام فينا كمال الصفات بأوفر حظ وأكمل عز
كانت الحركة السنوسية، رغم رفضها للسيطرة العثمانية
على ليبيا والتصادم معها عسكريا في بعض الأحيان،
متمسكة بالدفاع عن مشروع الخلافة الإسلامية
ومركزها في الأستانة التركية. وعلى الضد منها، كانت
هناك حركة معارضة وطنية سياسية/ثقافية هدفها
التحرر من حكم الأتراك وتكوين دولة وطنية مستقلة. وقد
قامت ثورات مسلحة عديدة ضد حكم الأتراك وجبروتهم
مثل ثورة عبد الجليل غيث سيف النصر وثورة غومة
المحمودي.

في هذه الأجواء المشحونة بالتحولات التاريخية الكبرى
كانت حركة الشعر تظهر في قصائد عابرة لشعراء
عابرين، يتناقلها الرواة شفويا، أو موزعة هنا وهناك في
الصحف والمجلات الوطنية (عرفت لبيبها المطبعة
والصحافة منذ العام ١٨٦٦).

ولكن لم يبرز في تلك المرحلة المضطربة شاعر جامع
لشعره في ديوان مطبوع إلى أن ظهر أول ديوان شعري
لمصطفى بن زكري العام ١٨٩٧، كما أشرنا آنفا.

ولد ابن زكري بطرابلس العام ١٨٥٣ في أسرة تنحدر من
الأندلس، تنقّل بالثقافتين العربية والتركية، عمل لفترة
بالتدريس، ثم قام برحلة حج وتجارة إلى الحجاز العام
١٨٩١ ثم أقام في مصر لسنوات. فطبع فيها ديوانه
الشعري، كما قام برحلة إلى أوروبا، واشترك في تحرير
جريدة «الترقي» التي نشر فيها شعره وكتب في القضايا
الليبية والتركية برؤية إصلاحية. وعندما عاد إلى ليبيا
عمل مستشارا للولاية العثمانية. وكان بيته الأندلسي
بطرابلس صالونا أدبيا وفكريا تلقى فيه النخبة البارزة
من رجال الأدب والفكر والسياسة، والتي اعتبرته رائدها،
وأصبحت عليه لقب «شاعر ليبيا الأول». وعندما غزت
إيطاليا ليبيا العام ١٩١١ انزوى بن زكري في بيته
ولتزم الصمت حتى وفاته العام ١٩١٧.

شعره يمتح من روح القصيدة الأندلسية ومن تجاربه
الحياتية الغنية وسفره في العالم.
لغته محملة بأساليب البديع والجناس والمصنعات

اللغزية، المحمولة على أصولها البلاغية الراسخة في فن
القصيدة الأندلسية الموشحة، وبالذات في شعر الغزل الذي
يشكل معظم قصائد ديوانه. غزل غنائي سلس وعذب في
وقت لم يزل البكاء على الإطلال ينوح في الشعر العربي.
بأنبي من زياتي ملتئما وجلا من رقباء الحرس
فهو كالهدر بدا مبتسما يتواوى تحت ذيل الغلس

• • •

قالوا: له خال بصفحة خده وتفتنوا في كنهه وصفاته
وأراه عبدا يسرق من جنبنا خديه مغترا بفعل سناته
فمرماه ناظره بسهم صائب ونظر إلى دمه على وجناته
على العكس من بن زكري يبرز سليمان الباروني
(١٨٧٠ - ١٩٤٠) الشاعر/الفارس المتأصل في القضية
الوطنية. فهو، أولا، أحد أبرز زعماء حركة المقاومة
الوطنية ضد الاحتلال الإيطالي كما أنه من أبرز
زعماء أمازيغ ليبيا. رحل صغيرا (١١ سنة) طالبا
للعلم بجامعة الزيتونة، ثم بجامعة الأزهر، ودارسا
للمذهب الأياضي (مذهب معظم الشعب الأمازيغي)
في الجزائر لأكثر من ثلاث سنوات، وكان قد تعرف
أثناء دراسته في مصر على المصلح الإسلامي الكبير
الشيخ محمد عبده وصادقه وتواصل معه فكريا.
وعندما عاد إلى ليبيا بعد سنوات طويلة من الترحال
وطلب العلم، كان قد أصبح شابا ناضجا، مشحونا
بالروح الوطنية المعادية للاستبداد التركي في
ليبيا. وفي سبيل ذلك سجن ثلاث سنوات، فاضطر
إلى مفارقة الوطن في رحلة لجوء سياسي طويلة عبر
تونس والجزائر وفرنسا ومالطا، حتى انتهت به إلى
الاستقرار بعصر التي كانت تمثل وقتها ملجأ سياسيا
وفكريا للمثقفين والسياسيين العرب والمسلمين
الفارين من الاضطهاد العثماني.

أنشأ الباروني، في مصر، مطبعة، وأصدر صحيفة
«الأسد الإسلامي» التي دعا من خلالها إلى فكرة
«الجامعة الإسلامية» وطبع ديوانه «ديوان عبد الله
الباروني» والجزء الثالث من كتابه «الأزهار
الرياضية». وكان الجزء الأول من الكتاب المطبوع
في ليبيا قد حرقت السلطات التركية. ثم رحل إلى
الأستانة بعد الإصلاحات السياسية الفاجعة عن

وتسود أعلام الخليفة في بلاد الضامعات

• • •

أو هكذا يبقـى إذا لم ننقصر حتى الممات

التنـي إذ لم يبق في سجن ممر للذباب..!

استمر الاستعمار الإيطالي لليبيا من ١٩١١ إلى ١٩٤٥ عندما تحررت البلاد على يد قوات الحلفاء التي كانت تضم داخلها قوات الجيش السنوسي الحر الذي بلغ تعداده أكثر من خمسة عشرة ألف جندي..!

خلال سنوات الاستعمار الإيطالي الفاشي الاستيطاني، خاض الشعب الليبي مقاومة أسطورية بمعنى الكلمة تحت زعامة قائد أسطوري بمعنى الكلمة وهو شيخ المجاهدين، أسد الصحراء عمر المختار، والذي كان رغم سنواته الثمانين، يحشو بنذقيته بالبارود وأيات القرآن، كان قائدا من صلب الشعب، فقيرا مثل أبناء الشعب، لم يكن يملك إلا بنذقيته وفكرانه ونظافته الطبية وفرسه البيضاء وأشعاره العامية..!

دامت مقاومته، بشعبه، للإيطاليين، عشرين سنة متواصلة، حتى شق في ١٦ سبتمبر ١٩٣١، دفع الليبيون خلالها مئات ألوف الشهداء، قتلًا، وإبادة جماعية، وتجويعًا، في معسكرات الاعتقال الفاشية..! كانت حركة الشعراء والكتاب الليبيين، على محدوديتها، زمن الاستعمار، تترك جيда الخطاب الفاشيستي الاستيطاني لليبيا فمبكرًا نجد، في مجلة «الرابطة الشرقية» العام ١٩٢٢، بيانًا وطنيا يكشف في مقدمته عن الروح الصليبية العنصرية للمشروع الاستعماري الإيطالي من خلال ترجمة النشيد الفاشيستي، الذي يقول في أحد مقاطعه «يا أماء اتني صلاتك ولا تبكي، بل اضمكي وتأملي ألا تعلمين أن إيطاليا تدعوني

و أنا ذاهب إلى طرابلس فرحا مسرورا لأبذل دمي لسحق الأمة الملعونة ولأحارب الديانة الإسلامية التي تجيز البنات الأبقار للحاكم

سأقاتل بكل قوتي لأحمو القرآن...» ويعلق كاتب البيان على النشيد الفاشيستي قائلاً

انقلاب حركة «تركيا الفتاة» العام ١٩٠٨ حيث انتخب عضواً في «مجلس المبعوثين» العثماني عن ولاية طرابلس العام ١٩١٠. ولما احتلت إيطاليا ليبيا العام ١٩١١ عاد فوراً إلى بلاده وانضم إلى قيادة المقاومة لكن تركيا سرعان ما خانت الليبيين إذ باعت ليبيا لإيطاليا وفقاً لمعاهدة «صلح أوشي» التي سحبت بموجبها ما تبقى من ضباطها وجنودها الذين كانوا يدرسون المجاهدين الليبيين ويحاربون معهم (كان مصطفى أتاتورك أحد هؤلاء الضباط!) رفض الباروني معاهدة الصلح وقاد جناح المقاومة الوطنية الامازيغية في جبال نفوسة وكان من مؤسسي الجمهورية الطرابلسية العام ١٩١٨. وفي ١٩٢٢ عندما تمكنت القوات الإيطالية من السيطرة على غرب ليبيا اضطر الى هجر البلاد. فجال في أوروبا والشرق العربي حتى استقر بفغان ١٩٣٥ حيث عمل مستشاراً لسلطانها إلى ان مات بعد مرض عضال العام ١٩٤٠.

شعره وطني سياسي بروح إسلامية إصلاحيّة. بسيط بياني. فروسي مباشر، لصيق بمواقفه السياسية المرتبطة بفكرة الجامعة الإسلامية والخلافة العثمانية. ثقافته الشخصية تجمع بين الثقافة الامازيغية والعربية الإسلامية إلى جانب إطلاعه على الثقافة الفرنسية. رؤيته السياسية تمثلت في الدعوة إلى الجامعة الإسلامية والمحافظة على الخلافة العثمانية من الاندثار حتى لقب بـ «شاعر الخلافة» رغم انه قد قاوم ممارسات استبدادها السياسي في ليبيا وسجن ونفي بسبب ذلك. وقد نذر نفسه منذ الغزو الإيطالي للمقاومة في الداخل ومن الخارج ورمز إلى ذلك بعدم حلاقة شعر رأسه ولحيته حتى يتحرر وطنه من الاستعمار الإيطالي أو ان يموت قبل ذلك. فطال شعره حتى وصل إلى ركبتيه:

هذا هو الشعر الذي	شهد الحروب الهائلات
وعليه أمطرت القنابل	كالصواعق نازلات
ألت أن يبقـى إلى	أن يعبر الجند القناة
لنرى الغزاة على ضفا	ف النيل تفتك بالبلخاة
ونرى طرابلس العزيز	ة في ليال باهرات
تختال في برد الهنا	بالانتصار على الطغاة

في لغة تحريضية. «اقرأوا هذه الأنشودة أيها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها ، وقرأوها ألف مرة ، بل اقرأوها حتى ترسخ في أذهانكم وتنقش في أدمغتكم انتقاشا لا تمحوه عوادي الأيام، ولا تزيله كوارث الأعوام ، نعم احفظوها حفظا قويا، حتى إذا لاقيتكم بكم نطقت بها ألسنتكم بين يديه، وحوسبتكم على غفلتكم وتغاضيبكم عما أصاب بدينكم من إهانة وتشنيع ..»

لم يكن الشعر الليبي أثناء الاحتلال خارجا عن روح هذه اللغة الليبانية التحريضية التي تمزج الوطن بالدين والأرض بالعرض. وكان من أبرز شعراء تلك المرحلة ، إلى جانب سليمان الباروني ، محمد السني (شاعر الحركة السنوسية) وأحمد قنابة وأحمد الفقيه حسن وإبراهيم الاسطي عمر... وأحمد الشارف (١٨٧٢-١٩٥٩) الشاعر / المقاتل، الذي وقع في أسر الإيطاليين. وبعد إطلاق سراحه ، العام ١٩٢٢، اشتغل قاضيا في المحكمة الشرعية العليا. فتحول إلى مهادنة سلطة الاحتلال التي كرمته ونظمت له عدة زيارات إلى إيطاليا ، وهو بدوره مدحها في شعره:

لو كان منذ صباه أدبني أبي ما كنت أجهل منطق الغزلان
(و«منطق الغزلان» صفة معروفة للغة الإغالية)

أو وهو يهنئ إيطاليا على أعمارها ببلاده

هتونها بكثرة العمران وانكروها مدى الأزمان

واستدبروا حديثكم في هوما فحديث الهوى سلافة حان

وإدرسوا كثرة المائركي لا تغفوها من عالم الأزمان

وعندما اندحرت إيطاليا العام ١٩٤٣ وجاء عهد الإنجليز ،

، عينته إدارة الانتداب رئيسا للمحكمة الشرعية العليا ،

فعاد ينظم الشعر في حب الوطن :

وطن توفّر حظّهُ في السر منك وفي العلن

أنت أبته حقا وليس .. بت بقائل أنت ابن من

تقاعد الشارف العام ١٩٤٨ بعدما فقد بصره وضعف

سمعه وانهارت صحته . فاعتزل في بيته ، حتى وفاته

العام ١٩٥٠ .

أما «شاعر الوطن» أحمد رفيق المهدي (١٨٩٨-١٩٦١)

فهو يصل بين شعر مقاومة الاحتلال والاحتفاء

بالاستقلال !..

تعلم أحمد رفيق في المدارس التركية في ليبيا ومصر ، التي ظل فيها حتى العام ١٩٢٠ ، ثم عاد إلى مدينته بنغازي الأسيرة في قبضة الفاشيست الذين سرعان ما طردوه من عمله كمسكرتير في بلدية المدينة بسبب قصادنه الوطنية ، فالتجأ إلى تركيا العام ١٩٢٤ ليعود إلى بنغازي بعد عشر سنوات ليتركها من جديد لاجئا بعد سنتين ، ودائما بسبب قصادنه الوطنية اللاذعة :

كنا نقاسي تحت مر الصبر أنواع العذاب

النفي إذ لم يبق في سجن ممر للذباب

والسيف في الهامات يفرى والمشانق في الرهاط

صفة «شاعر الوطن» التي اختص به أحمد رفيق المهدي

لا تعود فقط إلى شعره الوطني الفصيح وسيرته النضالية

كشاعر للمقاومة الوطنية وإنما في الأساس إلى روحه

الشعرية الشعبية حتى أن شعره المؤلف باللغة الدارجة

يتفوق في كثير من الأحيان على شعره الفصيح .

وفي متفاه الأخير في تركيا تنقل الشاعر في وظائف

كثيرة حتى شغل منصب عميد بلدية أدنة العام ١٩٤١ .

وعندما عاد- مرة جديدة- إلى ليبيا العام ١٩٤٦ وقد

اندحر الطليان استقبل استقبالاً وطنياً حافلاً وعين بعد

الاستقلال عضواً في مجلس الشيوخ العام ١٩٥١ إلى أن

توفي العام ١٩٦١ !.

شعره من طينة الشعر العربي في تلك المرحلة ، لغة

وتراكيب ومخيالا ، ومكانته في الثقافة الليبية تعود ،

بالدرجة الأولى ، إلى شعره الوطني الأقرب إلى الأناشيد

الفنائية منه إلى القصيدة التقليدية الفصيحة المسبوكة.

فلفته تلتقط جل مفرداتها من الومي. وكان على شيء

من البرم من قيود الخليل ، لكنه لم يتجرأ على تحطيمه إذ

ظلت محض رغبة :

أما أن للشعر أن يستقل ويخلص من ريقه القافية

فقد طال والله تقييده بتقليدنا العصور الخالية

ورغم أن الصحافة في ليبيا قد ظهرت منذ منتصف القرن

التاسع عشر، وعبرها ظهرت حركة أدبية تطورت مع

الوقت بما يتوازى مع تعداد سكان ليبيا البسيط

ووضعهم التعليمي المحدود، نجد عبد الرحمن بدوي ، كما

كتب في مذكرته ، أثناء عمله في الجامعة الليبية ، ما بين

١٩٧٢ . ١٩٧٦ ، يصف ليبيا بانها : «عقم تام في العلم

عن ثلة كبيرة من الأدباء الشباب أدينوا بالخروج عن النص الايديولوجي المرسوم !
درس في المدارس العربية والتركية والإيطالية . انضم الى حركة المقاومة المدنية في «مركبة استقلال ليبيا» . شارك في اللجنة القانونية التي صاغت القوانين الليبية في عهد الاستقلال. خال وسام تقدير من جلالة الملك الراحل ادريس السنوسي . أصدر علي صدقي دواوين عديدة خلال مسيرته الشعرية الطويلة. وإذا لا مجال هنا لتحليل تطور قصيدته، شعريتها ولغتها وأسلوبيتها، نقدم مقاطع من قصائده الأخيرة عليها تعطي انطباعاً لو عابراً عن عالمه الشعري :

(١)

متجاوزاً برتغاليتين، وأربع قارات
والخامسة فرت إلى حضن أمي.
ونجمة أحر الليل، التي تنفجر،
كانت امرأة تغزل المطر والحب
لابد أن تكون هي من أحببت
لأن عيد طفولتي، مذاقه الآن في فمي

(٢)

منعوني من دخول السوق
حتى خلعوا رأسي
خلعوه علوه بالمشجب
نظر رأسي إلي معاتباً
رأيت بالسوق جزارا
يذبح الكلمات وهي تصرخ
رأيت من يلعب الكرة بالرؤوس المخلوعة
رأيت الحمير تركب الباعة
وتختم الذهب الكاذب
احتجيت قالوا: اسكت خلعنا رأسك، فكر بحدائك
أخذ الحذاء يخفق : طق طق طق .

على الرقيعي (١٩٢٤، ١٩٦٦) وأشواقه الصغيرة ١

كان يمكن ان يكون شاعر القصيدة الليبية الحديثة بلا منازع لو لم يقض نحبه شابا في حادث سيارة مأساوي، وتقضي معه موهبته قبل ان تبلغ مداها . أنه أول شعراء

والأدب، ومن الواضح ان انطباعات بدوي انفعالية تنضج بحقد فظيع على ليبيا وأهلها بسبب ما تعرض له من طرف السلطة من معاملة سيئة سحبها على كل ما هو ليبي . فيعبر عن موقفه من أحمد رفيق المهدي وقصائده بلغة نفس موتورة، تتوسل السخرية وإلقاء الشتائم تنفيساً عن أحقادها المتخثرة، فيقول: «قصائده ركيكة ، مبتذلة العبارة ، تافهة المعاني . إنه شاعر في الطبقة الدنيا من الشعر . فواعجبا كيف أشادوا به ومجده حتى كان بعضهم يقول عنه إنه «أحمد شوقي ليبيا» وهذا امتهان لاسم أحمد شوقي لم يعرف مثله في أي مكان ...» ثم يسحب غضبه شاملاً بقية الشعراء الليبيين، التقليديين منهم والمحدثين . فشعرهم ، في نظره، بالمطلق: «ابتذال وتفاهة وإسفاف» هكذا بجرة قلم ينز غرورا وحدا وشوفينية مصرية... وفي الحقيقة لم يعتبر الليبيون أحمد رفيق «شوقي ليبيا» ولم يرفعوه إلى منزلة العبقرية الشعرية وإنما أطلق عليه تسمية «شاعر الوطن» بسبب كثرة شعره الفصيح والعامي في حب الوطن:

رحلي عنك عز علي جدا وداعا أيها الوطن العفدى
وداع مفارق بالرغم شءات له الأقدار نيل العيش كذا
وخير من رقاء العيش كد إذا أنا عشت حراً مستبدا
سأرحل عنك يا وطني وإني لأعلم أنني قد جئت إذا
ولكني أطلعت إساءة نفس أثبت لمرادها في الكون حدا

زيت مصباح آلاف الليالي الآتية..؟

يمثل علي صدقي عبدالقادر (١٩٢٤ -) المعروف بـ«شاعر الشباب» حلقة تواصل وانقطاع ، في الوقت نفسه ، تواصل مع الشعراء الرواد في قصيدتهم التقليدية كما بحركاتهم الوطنية في مقاومة الاحتلال في مرحلة ما عرف بـ«مركبة استقلال ليبيا» ، ويمثل حلقة انقطاع عن القصيدة التقليدية دخولا في قصيدة«شعر التفعيلة» ثم ذهابا بعيدا في قصيدة النثر في آفاقها السريالية. فهو، يقارب الثمانين من عمره اليوم، يعدد الشعراء الشباب واحدا منهم، يكتب قصيدتهم ويشارك في أمسياتهم ومناقشاتهم ويقرهم بمحبة طفولية لا نظير لها. أنه بحق طفل في الثمانين. وقف في شجاعة نادرة محاميا

ليبيا الحديثة الطالعين من يؤس العيش ، كما كان أولهم
في الانتماء السياسي إلى حركة اليسار والالتزام الأدبي
بقضية الحرية والعدالة الاجتماعية . يتناهى شعره مع
شعراء «قصيدة التفعيلة» في العالم العربي . فيه من
أصداء البياتي و نزار قباني وناظم حكمت ، لكن على روح
ليببية محلية ذات طعم خاص. ديوانه الأول «الحنين
الظام» تغلب عليه القصيدة الكلاسيكية في مناخ
رومانسي مأساوي، أم ديوانه الثاني «أشواق صغيرة» فهو
يضم قصائد حرة ، هي أشواق غنائية رومانسية محمولة
على الرمز ، مغمومة بالوطن والحرية والحب والحرف ،
كما في قصيدته المهداة إلى الشاعر التركي الكبير ناظم
حكمت .

(١)

صرت أفهم
روعة الحرف الذي يصنع للإنسان سَلَمَ
صرت أعلم
كيف يا أبي تَحْكُمُ
قلبك الخفايا قضبان المعافي وتكلمُ

(٢)

وعلى صورته وسُدَّتْ رأسِي
وتمسحتُ بخديه وقبَلْتُ عيونَه
وتضرعتُ طويلا للسماء
كي تصونه
إنه يا أصدقائي الطيبين
زيت مصباحي لآلاف الليالي الآتية
إنه في خاطري يروق أشهى أغنية
غسلت قلبي بأفراح الحياة

(٣)

أحبك حتى ليخضرُ تحت خطاي الثرى
وحتى كأن الذرى
تطيح على كتفي لآل
وأنتِ إذا لم تهزِّي كياني ذات زوال
تدفأ بالطلق الحلو ملء وجودي وسال
علي كَرَبٌ حنون تخطي السماء واستحال

مخدة حب.
وصرة خبز.
وجرة آل.
تراني ماذا أنا.....ماذا أصير

وهل ما أنال

أزدر للشعر عمري وأعبد فيك الجمال

ويقفل حركة «قصيدة التفعيلة» الشاعر محمد الشلطي
الذي قارن الكاتب الليبي المعروف الصادق النيهوم
قصائده بأشعار نزار قباني قائلا «إنني أقارن قصائده
بأشعار قصائد نزار وأرى بوضوح انه (الشلطي) يفتقر
إلى لمساته (لمسات نزار) العميقة الصاعدة الجمال وأنه
لا يجيد الصياغة مثله ولا يجنو على ركبتيه ويبحث عن
كلماته بالملقاط ولا يستطيع أن يكتب شعرا ساعرا يدفع
المرء إلى أن يهتز طربا ويرقص بهز خصره ولا تخص
الطرب والكلمات المسحورة. المشكلة تخص «الحق» وحده
ومنهج الشلطي كله حق..»:

(١)

قل ما تشاء
وأكتب بخط القاج ما نحت
الشقاء

فيما، وقل متخاذلون،
جبنا، ماتت في عروق
قلوبهم هم الرجال
أنا قد هريت، وتركت خلف الجسر صوت
إذاعة الشرق القتيل

(٢)

لا نقل بعدما رمانا
العشق في الحانة أشباحا هزيلة
نحن لا نملك أن نختر
في دنيا بخيلة
غير شكل الموت ملفوفا
بأوراق الصحف
وعلى أبواب الجمر أكلاما
نييلة.

(٣)

افترض أن الذي يمشي على

السكين في الليل

كمن يمشي على الحبل وأن

المعجزة

سقطت في النص والأشياء لا

تحمل إلا سطحها

فلم ينتابك الإحساس بالفقد إذن؟

إطلاقة على قصيدة النثر.

السؤال الاستفزازي: «هل لدينا شعر؟» الذي طرحه الناقد الكلاسيكي قبل نصف قرن، عاد ليُطرح من جديد، في نهايات القرن العشرين، ولكن من قبل بعض شعراء قصيدة النثر الشباب كان سؤال الناقد الكلاسيكي يدور في نطاق إيمانه بشكل القصيدة (الكلاسيكية) الموزونة المقفاة على ما رسمه الخليل بن أحمد من قوانين مستخلصة من تركة الشعر في عصره، فصبها في قالب بحوره، لتصبح صنما معبودا مضافا إلى بقية الأصنام القطعية الثبوت..!

أما شعراء قصيدة النثر اللببية، الذين أعادوا طرح السؤال في عصرهم، فقد كانوا يقاربون سؤالاً إشكاليا من طبيعة إبداعية/فكرية مختلفة، ترتبط بأزمة قصيدة النثر العربية بشكل عام، من حيث انقطاعها عن محيط عامة القراء، وانغلاقها على قراء مخصوصين، معظمهم هم شعراء قصيدة النثر أنفسهم، وهواتها المبتدئون في كتابتها، والمقاد (إن وجدوا!)، وبعض الفضوليين!

ويعود ذلك إلى غياب القارئ/المثقف من ناحية، وهيمنة الغموض العشوائي على أسلوبية كتابة قصيدة النثر، وهو الغموض الذي أصبح تعلقا للمتشاعرين، والفارغين من الموهبة والثقافة والرؤية الشعرية. وباسم الغموض استُهلكت كتابة قصيدة النثر، فأصبحت أسرع وصفة لكيف تصير شاعرا، تنشر الصحف قصائدك وتضيفك الأسميات الشعرية!

يحدث ذلك، رغم أن كتابة قصيدة النثر الأصلية تعتبر عملا إبداعيا من الصعوبة بمكان، حتى لتبدو معه كتابة قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية ضربا من الهواية الدارجة!

فإبداع قصيدة النثر الأصلية مشروط بتوفر معطيات

إبداعية حقيقية: موهبة الخيال الخلاق، واستيعاب خلاصة التراث الشعري لتجاوزه (احفظ ألف بيت وأنساه - حسب وصفة أبي نواس لشاعر ناشئ!!) وتجربة حياتية ملموسة وحساسية عالية إزاء اللغة الشعرية، وتفتح خلاقا على ثقافات الآخر/الغير.

إن قصيدة النثر الأصلية انتخاب شعري للغة الإبداعية في أرقى وظائفها، وغموضها، الذي هو في جوهره الإبداعي الأصيل، غموض بناء، خلاق. وبمعنى آخر هو غموض الواضح ووضوح الغامض!

إن سؤال شعراء قصيدة النثر اللببية هو نفسه سؤال بقية شعرائها في بقية تراكيب العرب. أنه سؤال الكيف في خضم الكم الإسهالي الطوفاني من الكلام المتثور على عواهنه، مع أن نثر الكلام على عواهنه أهدأ أكثر ألعاب الشعر إبداعا لكنه لعب مشروط بحسابات خيال خلاق ممسوس حقا بالموهبة والمعرفة والحساسية الشعرية والثقافة الحدائنية!

سؤال شعراء وشاعرات قصيدة النثر اللببية في نهايات القرن الفائت كان في العمق يدور حول ذلك: هل كون لدينا عشرات الشعراء والشاعرات، من كتاب قصيدة النثر، يعني أن لدينا شعراً أصيلاً؟

لم يكن أحد، من الشعراء الشباب الذين طرحوا السؤال، ليستطيع أو قل ليجرؤ على تحديد العطب في قصائد بعينها عند شعراء بعينهم. فالسؤال الاستفزازي، هو في نهاية المطاف، صادر عنهم، والشعراء، كما هم في كل مكان وزمان، هم الشعراء، الترجسيون أنفسهم، وأسئلته، كما هي في الأغلب، لا تخلو من الإدعاء!

القصد أن قصيدة النثر العربية بفروعها الوارفة من الربيع الخالي إلى وادي الذهب هي بنت البذرة الملعونة نفسها التي بذرها أنسي الحاج وسعدنا يوسف الخال الذي سيَجْها إقطاعية له بحبائه بطريق الحدائنة المطلق، وأتى بأوديس للتنظير لها. ثم تسرب إليها محمد الماعوط عابثا، بتلقائياته الفائقة، بأرستقراطية التنظيرات المتفاخرة، مثلما كان يعبث بالثلاجة ملتئما مخزونها من الطعام بينما الحواريون المحيطون بالبطريك في بيته يتحدثون عن جحيم رامبو، وأرض ت.س. اليوت اللبب!

انبثقت قصيدة النثر في ليبيا مع بداية سبعينيات القرن الفائت، ومع الوقت تصدرت المشهد الشعري (الملاحق الصحفية والمجلات الأدبية والأسميات الشعرية). كان وراء انطلاقتها مجموعة من الشعراء الشباب الذين نشطوا ضمن حركة أدبية شابة تضم قصاصين ومسرحيين ورسامين ونقاد، اتخذوا من صحيفة «الأسبوع الثقافي» منبرا لنشر إبداعاتهم وأفكارهم، وقد جرى فيما بعد (العام ١٩٧٩) اعتقالهم جماعيا (نحو عشرين مبدعا) بسبب آرائهم الفكرية، بعدما لُفقت لهم تهمة تأسيس حزب، وصدرت ضدهم أحكام بالإعدام، لكنها خففت إلى السجن المؤبد. ثم أطلق سراحهم بعد نحو عشر سنوات؛ لقد تأثر شعراء جماعة «الأسبوع الثقافي» بشعراء قصيدة النثر في مصر، وعلى الخصوص، محمد غنيمي مطر وعلي قنديل.. أما تأثيرات مجلة شعر (أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط...) والشعراء الفلسطينيين (على الخصوص، محمود درويش في قصائده النثرية) فقد ظهرت عند جيل الثمانينيات الذين ملأوا الفراغ الذي خلفه اعتقال جماعة الأسبوع الثقافي. ويعتبر جيل التسعينيات امتدادا لهم. وكون أن قصيدة النثر اللبانية تأثرت بالتيارات الشعرية الوافدة من المشرق العربي تحديدا، لم يمنع من تمييزها بخصوصية محلية واضحة بقوة في حساسيتها وصورها ومواضيعها الشعرية. وهي وإن لخصت أكثر من ثلاثة عقود لاح فيها المشهد الشعري ضاجا بأصوات متنوعة، مأخوذا بالتجريب واستشراف المستقبل والحرية (في معناها الاجتماعي والسياسي) في مواجهة المطاردة الجذائفة من قبل البوليس الثقافي لقصيدة النثر بحسبانها «مؤامرة إمبريالية» على اللغة والتراث العربيين.. وبالطبع لم تنقرض، تماما، قصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية من المشهد الشعري أمام الانتشار الكاسح للقصيدة النثر، وإن انسحبت قصيدة التفعيلة الكلاسيكية من المشهد الشعري، وانزوت في هامش ضيق، محافظة على جمودية لغتها وصنعتها ومضامينها القديمة التي تطفئ عليها الغنائية المباشرة المنبرية، فإن «قصيدة التفعيلة» ظلت تزاحم قصيدة النثر وتجاورها، مسجلة نقاط تقدم عليها، من جهة سهولة تواصلها مع عامة القراء، لأن الغموض لم

يستغرقها ولأن إيقاع التفعيلة ورنين القافية يشكلان مصدر قوتها، ثم أن شعراءها المجيدين ذهبوا بها إلى فتوحات شاسعة، كما عند محمود درويش وأدونيس وسعدي يوسف ونزار قباني وأمل دنقل وحسب الشيخ جعفر ومحمد علي شمس الدين... وكثيرون هم غيرهم. وفي مشهد الشعر الليبي تحضر قصيدة التفعيلة في أصوات متميزة وإن كانت قليلة (ومناك من يزاوج في الكتابة بين قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، التي انطلقت من حيث انتهى الشاعر الرائد علي الرقيعي، مرورا بالشاعر الوطني محمد الشلطي، وصولا إلى الشاعر/الضحية سعيد سيفار، صوت الثقافة الأمازيغية في ليبيا الذي زواج بين اللغة العربية والأمازيغية في كتابة قصائده، وقد تعرض للاضطهاد بسبب مقاومته للشوفينية القومية، فكاد أن يقتل في حادث سير مدير نجا منه بأعجوبة، لكنه تركه مثلولا طريق الفراش لعشر سنوات إلى أن مات، ليبقى شعره حيا في صوته المائز، المازج بين ثقافتين متضافرتين (الأمازيغية/ العربية). ونثت هنا واحدة من قصائده البارزة:

لعله... عساه

لا أربي
لم؟ حينما
أجبتني بـ(لا)
فهمتها:
(نعم)؛
لا أربي، هل
هو الصمم؟
أم أَنَّهُ التَّطَرُّفُ الذي...
ينتابني
من الأجوبة اللائنية؟
لا أربي
لَمْ... ولا
حين أمرتني
بالنوم...
فهمته النعوص،
والوقوف!
هل هو محض خوف؟

أَمْ أَنَّهُ

اختلاف المفردات في...

يفظني النومية؟

تذكر حينما وصفني

بأنني

- جبان؟

سمعت مدحاً

أنني.

- من أقرس الفرسان!

هل

هي

عادة اللغات في الأزمنة الخوفية؟

لعنه الزمان

أودى بما تخزنه ذاكرتي

لعنه الملاك، أو

لعنه الشيطان

وسوس لي الكلام بالملقوب

ربما «باسم الله»

خيل لي أعلاه

جميع ما

فهمته أدناه.

لعنه الموت الذي

قد ذاب في كياني مثلما

يزوب موج الماء في المياه!

...

.

لعنه..المكتوب

لعنه المقروء، والمشطوب

....

لعنه..

عساه!

ويبقى أفضل ما يقدم الشعر وهو الشعر نفسه. وهنا
مختارات شعرية لبعض من شعراء وشاعرات قصيدة
النثر، الذين يمثلون مراحل ومستويات مختلفة ويكتبون
بأساليب متنوعة، لعلها تعطي للقارئ العربي صورة

عامة عن مشهد الشعر الليبي غير المعروف، تقريبا، خارج
ليبيا.

بورتريه

محمد الفقيه صالح

ليس كنزا

وإن كان فيه نفحة من خفاء

ولا فيضانا

وإن عدَّ فيوضيا ضليعا

هو الغرّ - المحكّ

والعابث - الرصين

لا ينفرد بأمر

حتى وإن كان وحيدا

ولا يطعن إلا في نزال.

وليس من شيمته أن يستكين

إلا إذا كان في الأمر شرك

أو شريك حميم.

كأية

عاشور الطيبي

بعد أن أكلتُ، وشربتُ، ودخلتُ الحمام

جلستُ قرب النافذة المطوية،

قرب الديك المعقود،

قرب الصورة الباهتة،

قرب الحيطان العارية،

قرب نشرة الأخبار الصامتة،

قرب يدي ورأسي.

التماعة

أحمد بولو

يليق بجرحك الآن الخفيف

وبالتباريح القديمة والجديدة هذه الشهب

المضرجة الحروف.

يا بلادا أغوت القلب المكبل بالأسى...

ومضت تعدّ القبر مهدا...

للذي أفضى بسر شاقه للقيمة الجبلى...

وأحلام العصافير الصغيرة...

وارتطامات الندى عند الهطول...

فأرقته الأغنية.

ورمى بأول ثغرة في البال صورتها

فلا عادت ولا عاد الذي همت به عند الحلول.

قادمة من بلاد بعيدة

جيلاني طرييشان

لا النخل نخلي

ولا البلاد بلادي

تركت القبائل في زمن البحث عن حائط للبكاء؛

فتشت في كل منعطف،

علّ أهل القتيلة

يبنون لي خيمة فأناهم

وها أنذا عائد للزمان القديم

وللذكريات الأليمة

لا أحمل اليوم، غير اسمي وزاداتي وجنوني.

لا خيمتي انتصبت

لا الأهل جاءوا... وكل الذين التقيت

.. ما عرفوني؟

مهمات

فاطمة محمود

كنت سأرى ما يمكن أن يدحض،

لحظة أن نترك،

أو نُس.

لكن مهمات تنتظرني؛

عليّ أن أكون هناك،

في الضفة الأخرى

من ظلي....

عليّ أن أقوض تماسكه

عليّ أن أفسّحه

أو

أنجز أمتولة أخرى

أمحضها ولاني

وأنفخها في وده أضدادي.

حين توشك أن تنال مني،

أغرز في زهوها،

مققاب شكى.

وأنفذه،

خفيفة

متسعة،

بلا قرينة

أو دليل.

الليلة لك

فرج العربي

العالم يحال إليك هذه الليلة

لتكوني ملكة

تستقبلين الرعاة وهم يعبرون

الوهاد لأجلك

هذه الليلة مشتقة من غفوتك

الغفوة التي ارتأت،

أن تكون ملكة للغيب

الغيب الحسود

الذي يقتفي أثرك

هل قلت شيئا مفيداً

نعم

هذه الليلة لك

احتفال (مقطع)

مفتاح العماري

تعب الكلام/

ردني أيها الموت إليّ

لأرى صورتي في الضوء

وحبيبتني في المكان الشهي

ردني/ قبل أن تجفل الأحلام عن وصادتي

والعصافير عن يدي

وقل أيها المائل كالبداية

لماذا تضوي الصباحات ليلها/ وتضيق الغرف

التي اشتبهت

وتردد بندقيتي عليّ؟

أنا الجواد الخاسر إذن.

كلام يونس: (مقطع)

فرج أبوالمعش

أنقبت بكل قدرة على الخيال، هنالك،

في الزرقة الهانجة زيدا قانيا، دوائر

حول أنثى قريش تعانق آخر الشعراء...

عصفت ريحا هولا، أحدثت تنوءاً عظيما

جاء الملاحون إليّ - أتراهم عرفوا؟! -

صاح كل في وجهي:

في من تجدف؟! إلى أين سنجدف؟!

أفعل شيئا بريك!!

طرحوا الأمتعة إلى البحر

طرحوا الأغلال والعبيد

الذهب والجاه، طرحوا

ما خبروا.... وما علموا

كذا الإسطراب والرجاء

وبقي النوء العظيم ضاربا في كل شيء،

إذ نسوا أن يطرحونني!...

هبطت إلى القعر، استلقيت، لا ألوي على شيء،

عارفا نهاية ما بدأ.....!

مرشدة النفط (مقطع)

عمر الكدي

فاجأنا النفط

فانحدرنا وتجاوزنا الروابي

نمضغ كعك المدن

بلعاب البوادي

وخلفنا وضعت الحقول أسماها

وكشف الريح عريها

في قبولة النفط

كوم الزيتون ظله

وأنقم أعضائه الهمة لمواقف الذاكرة

وأغمض عيونه السود

حين سقطت أهدابه الناعسة

والبحر يلقي إلينا

بالقناني والمباني

بالأحلام والأغاني

واللحوم المجمدة

.....

قصائد

خديجة بسيكري

نهار

يحترق

ورجل إطفاء ملتهب

يمسح دموعه

بدموع الآخرين

إطفئني!!

احترقت الأبجدية

مثقل عاد الليل

بالأرصعة المقرورة

يبعث عن دفء

ووسادة

(٢)

الحديقة.

لأزمة النهار

الصباح:

لصبي من هواء القبو

البهو:

لسماء عاقر

والبحر:

تخبئين فيه ما بقي منك

وصد

أسماء الطرابلسي

كالعبد....

كنت للوعد....

فلماذا تصرّ على قيد يدمي يديك؟

ويقيد قدميك؟

ويطوق قلبك... فيخنقه....

حتى كدت تحبه....

حب المتسول... لعاخته!!

أَنْ لَكَ... أَنْ تَتَوَدَّ عَلَيَّ

وعلى ظلمي....

أَنْ لَكَ... أَنْ تَحْتَرِّقَ مِنْ وَعْدِكَ الْقَدِيمِ....

لتحرق...

و...

لتحترقني!!

عناق الثقافة الأدبية مع التكنولوجيا: هل من مفر؟!

«القصيدة نوع من الآلة الهادفة إلى إنتاج حالة التفكير الشعري من خلال الكلمات،

بول فاليري

حسام الخطيب*

القرن العشرين محاولات مركزة لتعميق هذه المناحي وتوسيعها لتشمل الشق الأصعب في معادلة علاقة الأدب بغيره من المعارف الإنسانية وهي علاقة الأدب بالعلم والتكنولوجيا.

وتوصف هذه العلاقة بالشق الأصعب، بسبب الإجماع السائد حول بعد المسافة بين الثقافتين الأدبية والعلمية/التقانية وضآلة الإنتاج الفكري (من الناحية الكمية على الأقل) الذي تصدّي مباشرة لدراسة هذه العلاقة واقعيًا وللتنظير لها وإرتياد رؤى مستقبلها. ومع ذلك لوحظ في بضع السنوات الأخيرة إقبال شديد على مثل هذه الدراسات بحيث أصبحت تعرض نفسها بتسارع واضح ويحدث منها تراكم وتفاعل يؤشر لبروز اتجاه جديد في فهم الأدب ونقده ومستقبله. على أن المسألة لا تقتصر على مجرد دراسة الظاهرة الأدبية الحديثة والمستقبلية، بل هي أبعد غورًا وأشدّ اتصالًا بمستقبل الإنتاج الأدبي بالذات. إذ إنه نتيجة للتطورات الكبرى في حياة البشرية التي بدأت تدور قرنها بصحبة (القرن الحادي والعشرين)، وبوجه خاص نتيجة تزايد ارتباط الخيال الأدبي بالخيال العلمي وواقع المغامرة التكنولوجية المذهلة، ونتيجة لمحصلات التفكير الحديث، بدأت تظهر بوادر مناخ أدبي جديد تختلط فيه شحطات التخويل الأدبي بمقاجأت المنجز التكنولوجي والفضائي وتعميقات للحياة المعاصرة. وهذه التطورات المتوالدة حملت تحديات جديدة للمبدع ولدارسي الأدب على السواء.

أولاً - مدخل

شهد العقدان الأخيران من القرن العشرين تطورات جذرية في الدراسات المقارنة والنقدية، ربما كان أبرزها وأكثرها تصدياً (ولاسيما للقارئ العربي) ذلك التوسع المذهل في دراسة علاقة الأدب بالفنون والمعارف المختلفة، مثل علاقة الأدب بالموسيقى والرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي وكذلك بالسينما وغيرها من مجالات الإنتاج الإبداعي السمعي البصري. وهناك أيضاً التوسع الذي لا ينكر وجود أساس متين سابق له في الدراسات المنقبة عن العلاقة الوثيقة بين الأدب (إبداعاً ودراسة) وبين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية يفرونها المختلفة، وبوجه خاص التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، والسياسة والأيديولوجيا والاقتصاد.

وقد ظهرت في السنوات الأخيرة من

* ناقد أكاديمي من فلسطين

اقتناع الباحث بوجهة النظر هذه فإن نطاق البحث الحالي المحدود يسمح باستخدام مصطلح الثقافة العلمية/ التكنولوجية مقابل مصطلح الثقافة الأدبية.

مع العلم أن هذه المصطلحات استخدمها مفكرون كبار منذ أوائل العصر الحديث، وتطور استخدامها تطوراً ملحوظاً في بدايات القرن الحادي والعشرين، كما سيرد في نقلة لاحقة. وسوف يلاحظ في البحث ميل إلى استخدام المصطلح المعرب (الثقافة) مقابل (Technology) للتخفيف من ثقل هذا المصطلح ولا سيما في صيغة الوصف (تقني بدلاً من تكنولوجي). ويحسن التذكير هنا بأن مصطلح (ثقافة) يختلف عن كلمة (تقنية) التي تعني أسلوب الأداء technique، والنسبة لها (تقني)

٣- ثم إن مصطلح «الثقافة الأدبية» أريد به التركيز على الأدب بشقيه الإنتاجي أو الإبداعي، أي إنتاج النصوص الأدبية والثقافية الخلاقة التي تحمل رؤية وموقفاً من النفس والمجتمع والعالم والكون والمصير، وتتألق جمالياً في الوقت نفسه. أما الشق الثاني فيشمل كل ما يتعلق بالناحية التحصيلية scholarship أي الدراسة الأدبية والتاريخ الأدبي ونظرية الأدب والنقد والأدب المقارن (الذي يعتبر البحث الحالي استجابات لامتداداته الحديثة).

ومن المفيد التأكيد هنا أن زاوية التركيز في البحث الحالي تنطلق من الثقافة الأدبية أصلاً باتجاه الثقافة العلمية التقنية لأسباب تتعلق بالتحخصص من جهة ولأن الأولى أي الثقافة الأدبية تبدو الأكثر عرضة لخطر الانزواء والتهميش تحت وطأة السيطرة الفاشقة المتسارعة للثقافة العلمية التقنية في مجرى الحياة الحديثة ومستقبلها. وسوف تجري في البحث إشارة إلى «الثقافة الفنية» التي تعتبر عادة شديدة القرب من الثقافة الأدبية، ولكنها في العصر الحديث أخذت تنحو منحى تقنياً مفرطاً وابتعدت نسبياً عن الموقف المحافظ للثقافة الأدبية.

ثالثاً - تفاعل الثقافتين، حتمية وضرورة، فلماذا لا تستيقظا؟

استناداً إلى مؤشرات كثيرة واهنة، يمكن القول إن الثقافة الأدبية أصبحت بحاجة إلى عملية إنقاذ.

ومن هنا أتت دعوة كاتب هذه السطور منذ نهائية الثمانينيات إلى ضرورة التفات المؤسسة الأدبية العربية بتقنيها المنتج والدارس إلى هذه التطورات الحديثة، ويده التطلع إلى تصورات معرفية وإبداعية جديدة قائمة على إزالة الحواجز (التي قد تكون مصنعة) بين الثقافتين الأدبية والعلمية، لمصلحة الثقافتين ولمصلحة الحقيقة ومستقبل سعادة الإنسان وإبداعه. ليس فوق سطح الأرض فقط - كما كان يقال في السابق، ولكن أيضاً في أجواء الفضاء اللامتناهي الذي بدأت التكنولوجيا الحديثة مشروعه المذهل في ارتداد جنباته والتماس مع كيانه وهولاه.

أولم تحقق المغامرة الواقعية للتكنولوجيا الحلم السرمدي الذي كان يخامر مخيلة أهل الأدب منذ أقدم العصور، وهو امتداد الإنسان خارج حدود الكرة الأرضية وربما أيضاً خارج حدود الكرة النفسية والكرة الجسدية؟! وهذا مصطلحان من وضعي أحتمل كامل مسؤوليتهما.

ثانياً - المصطلحات أولاً وقبل كل شيء

(ولكنها أتت ثانياً !!)

ليس في البحث أية مصطلحات إشكالية تحتاج إلى شرح وتفنيد. ومع ذلك يبدو من المستحسن توضيح المقصود بالمصطلحات الرئيسية في البحث منعاً لأي التباس وكذلك تجنباً لكثير من المناقشات الخلافية التي يكون مصدرها عادة تباین المرسل والمتلقي في تحديد مدلول المصطلح وأحياناً إيهاماته.

١- مصطلحا العلم والأدب متفق عليهما، ويستعملان في البحث الحالي بالمعنى الموسع، ولا علاقة لذلك بالاشتقاق اللغوي لأن دلالة المصطلح تتجاوز الاشتقاق إلى الاتفاق الاعباطي.

٢- ومع ذلك يفرق البحث نسبياً بين مصطلح العلم والتكنولوجيا. ومن المعروف أن التكنولوجيا هي العلم في هيئته التطبيقية. لكن بدأت اجتهادات قوية تظهر في التأليف الحديث للتأكيد أن التكنولوجيا أخذت تنمرد على العلم. وتشكل منحى من التصرف النظري (المغامر) والتطبيق العملي المستعصي على السيطرة، يسمح بملاحظة الفرق الدقيق بين العلم والتكنولوجيا. (١) ومع

وفي مقدمة هذه المؤشرات :

١. التقدم العلمي الباهر في العصر الحديث والمصحوب بمغامرات تقنية مذهلة مثل ارتياد الفضاء، والتحكم عن بعد (السريرية)، وثورة الاتصالات والمواصلات، والتوصل إلى الخريطة الوراثية والهندسة الوراثية، والاستنساخ، والتغفل الطبي في مكونات الجسد البشري وغيرها وغيرها من المؤشرات التي توطد يومياً الانطباع العام بكون العصر الحاضر والمستقبل هو عصر الثقافة العلمية التقنية وليس عصر الثقافة الأدبية؛ ويوجد شبه إجماع عالمي على هذه القناعة.

٢. سطوة المناهج العلمية على الدراسات اللغوية بوجه خاص، بحيث أصبح من الصعب اعتبار اللغة ملكاً للثقافة الأدبية، كما كان الأمر في السابق. وإن اللسانيات الحديثة مثلاً أصبحت علماً مستقلاً بعيداً عن مرددات الثقافة الأدبية ومفهوماتها. كما أن النص الأدبي نفسه يتعرض اليوم لعمليات تشريحية لا تختلف عن أي نص لغوي آخر، وبالتالي يصبح بالتدريج ملكاً للثقافة التي تسيطر على تضاريسه وطبوغرافيته. ويتبع كل ذلك علم الأصوات وتقنيات الموسيقى اللغوية بوجه عام والموسيقى الأدبية والشعرية بوجه خاص.

٣. وبصراحة موجعة وقبيحة، لا يمكن إغفال ما تصنعه ألعيب العصر الحديث في مجالات التوجيه التعليمي، والتوجيه الوظيفي، والتوجيه المعاشي، والتوجيه النفسي الاجتماعي، من انتقائية تصنيفية جادة، بحيث يبدأ منذ مراحل التخصص الدراسي أو المهني فرز حاد يقوم على توجيه المتفوقين والأذكياء إلى الثقافة العلمية التقنية وتوجيه الآخرين إلى اختيارات محدودة في مجالات الثقافة الأدبية. وينعكس ذلك بوضوح على مستقبل العالم ويخلق تمييزاً طبقياً بين أذكى الثقافة العلمية المحظوظين وقراء الحال معنوياً ومادياً من منكموبي الثقافة الأدبية الذين يبقى لهم مجال هامشي في المجتمع.

وثمة مؤشرات أخرى كثيرة لا يتسع لها المجال الحالي، ولكن من المفيد والمؤلم أن نذكر مثلاً أن هناك إجماعاً على أن الشعر في عصرنا يدخل في محنة، بالمفهوم

الاقتصادي على الأقل، تهدد بمزيد من انزوائه، مفادها أن منتجيه أصبحوا أكثر عدداً من مستهلكيه، وما أكثر الشعراء الذين ليس لهم قراء سوى أنفسهم، فهل يتحول الشعر إلى ممارسة ذاتية انطوائية لا تعني بالآخر المتلقي، على نحو ما حذر منه ت. س. إليوت في وقت مبكر من القرن الماضي، من خلال دعوته إلى الفن اللاشخصاني (٢) Impersonal الذي أرفده بقصيدة «أربعاء الرماد Ash Wednesday» بعد أن شحنها كهربائياً بكل ما في عصره من فكر وفن وأدب وتقنية.

على أنه في هذا السياق يحسن أن نتذكر أن القرن العشرين شهد مبادرات جادة للربط ما بين الثقافة الأدبية ومستجدات العلم والتكنولوجيا على أساس أن التفريق بينهما يتفاخس عن جوهر كل منهما غير المتناقض. (٣) وفي الثلث الأخير من القرن العشرين تنابعت الدراسات والاجتهادات المعنية بمسألة التوفيق بين الثقافتين الأدبية والعلمية بوجه عام، ولكنها اتخذت بالتدريج منحىً مختلفاً عن الدراسات السابقة. واتسم هذا المنحى بسعة الأفق ومحاولة تقديم البرهان الفكري والعلمي على ما بين الثقافتين من اتصال وتفاعل، ولاسيما من خلال معطيات الدراسات المتداخلة Studies Interdisciplinary التي هيمنت على مناهج التحصيل الجامعي وكذلك التأليف، وبعد ذلك من خلال معطيات التقدم الحاسوبي والبرائي وحتى البيولوجي وغيرها من مستويات التطور المعرفي، ولاسيما في العالم الانكلسوسوني الذي كان سابقاً إلى البدء بإزالة الحواجز المصطنعة بين التخصصات دون التخلي عن مبدأ التعمق في التخصص.

وسوف نعود إلى تفصيل هذا الموقف بعد قليل. ولكن من الضروري أن نوضح منذ الآن أن هدف هذا البحث لا يتسع لمناقشة مسائل المصالحة بين الثقافتين بمفهومها العريض أو الفلسفي من جهة، ذلك لأنه معني بتفحص مصير الثقافة الأدبية في الحاضر والمستقبل في ضوء التطورات العلمية والتقنية الراهنة والمنتظرة. ومن هنا كان الخط الرفيع الذي يلتزم به البحث هو مدى الحاجة إلى المصالحة أو الاتصال أو التفاعل بين

الثقافتين وجدواها في تثبيت دور الثقافة الأدبية وتجنبها أخطار العزلة والتهميش. وبكلمة أخرى تبدو الثقافة الأدبية من الناحية البراغماية هي الأكثر حاجة إلى الدخول العضوي في المصالحة المنشودة لأنه سيكون طريقها المؤدي إلى الفاعلية في عالم متسارع الخطوات ومتوالد الابتكارات ولاهت القفزات باتجاه الجديد والمثير والمختلف. على أن هذا الاعتراف من جانب الطرف الأدبي لا يلغي حاجة الثقافة العملية الثقافية إلى روية الثقافة الأدبية، وإلى رحابة أفقها الإنساني، وإلى التوصل إلى فلسفة للتقدم تبقى للعقل البشري قدرته على التحكم بمخلوقاته الألية الذكية ذات القدرات الخيالية التي تتهدد مصير البشرية بأكملها، أو على الأقل مصير المعذبين في الأرض من أبناء البشر إذا استمرت الحال على ما تشهده الساحة الدولية من منوال. وهذا بالطبع يذكر بالصباحات التي انبثقت من أهل العلم أنفسهم في ستينيات القرن الماضي من ناحية المناداة بما يسمى «علم العلم» (Science of Science). وهذه المناداة يمثل هذا العصر (علم العلم) تدل بحد ذاتها إلى التلاحق مع مناخ الإنسانيات والثقافة الأدبية، لأنه يصعب تصور إمكان أن تتولى الثقافة العلمية تصحيح نفسها بنفسها دون قيس من خارجها. والدليل على صحة هذا الحكم أنه لم يتمخض أي أثر ملموس للمناداة بمبدأ «علم العلم».

وهذه مسألة عويصة يمكن أن تترك لمناسبة أخرى، وحسبنا في المجال الحالي التأكيد أنه من الحكمة المناداة بمزيد من تقوية الناظم النظري في خلفية الدراسات والاجتهادات المتعلقة بالصلة بين الثقافتين على أمل أن تنسجم نسقياً ويتحصل من تراكبها تطوير معرفي باتجاه أهداف أكثر تبلوراً يمكن تلخيصها على النحو التالي من زاوية الثقافة الأدبية على الأقل:

أ. أن تساعد التفاعلات المتبادلة على تغذية محاولات الدراسات الأدبية التي تتابع عبر العصور لفهم كنه الظاهرة الأدبية، وربما أيضاً أن تساعد على انتشار هذه الدراسات من ألبه التحليلات المتلاطمة وموجبة التفسيرات، وتضارب المصطلحات وفردية الاجتهادات.

أترانا نبالغ؟ لنستعرض ما يحدث على الساحة في أول القرن الجديد من اتجاهات، مع إيماءة إلى المستقبل.

البنوية؟ ما بعد البنوية؟ ماذا بعد البعد؟

الحداثية؟ ما بعد الحداثية؟ ماذا بعد البعد؟

الكولونيالية؟ ما بعد الكولونيالية؟ ماذا بعد أن عادت الكولونيالية وثقافتها على مستوى أوسع بكثير مما شهدته أية حقبة تاريخية في الماضي؟^{٢٤}

ورغبة في الإيجاز جرى الاكتفاء بصيغة المفرد في هذه النزعات التي لا ينكر ما قدمته وتقدمه من إسهام في فهم الظاهرة الأدبية، ولكن مع ذلك لننذكر أن البنوية تمخضت عن بنويات، والحداثية عن حداثيات لا حصر لها ولا حد، والكولونيالية عن لا حدود (بمعنى الحد الجغرافي والحد المنطقي). وبالطبع ليس المطلوب التوصل إلى نتائج نهائية قاطعة بالنسبة لتمازجنا مع الأدب، بل البحث الدينامي المتحد مطلوب دائماً، ولاشك أن استيعابنا الآن لطبيعة الأدب ووظيفته وأليات إنتاجه أفضل بكثير من التراث الذي ورثته الإنسانية عن عهدها السابقة، على عظمته وعراقته، ولكن يبقى السؤال قائماً حول الحصيلة التراكمية لهذه الدراسات وفعاليتها بالنسبة للأنظمة المعرفية الأخرى المجاورة كالإنسانيات، وغير المجاورة كالعلوم والتكنولوجيا؟

ب. أن يفتح التفاعل بين الثقافتين أمام التحصيل النظري النقدي والمقارن أفاقاً جديدة مستمدة من واقع التحليل التطبيقي للإنتاج الأدبي قديمه وحديثه، من خلال مناهج مستفيدة من معطيات التطور العلمي والتقني والحاسوبي، على نحو ما حدث مثلاً من تطور في دراسة اللغة من خلال اللسانيات الحديثة. وبالطبع لا يمكن استباق النتائج وتحديد ما هو منظر، والمهم ألا يبقى الدرس الأدبي محصوراً في شرنقته الداخلية. ولنعترف أن خصيلة هذا الدرس في العصر الحاضر كانت تتقدم تقدماً مطرداً بمقدار درجة التماس والتفاعل مع الأنظمة المعرفية الأخرى، ولاسيما العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبية.

ج. أن يؤدي التفاعل - ربما بشكل مباشر أو غير مباشر - إلى تحسين تمازجنا مع الأدب على مستوى الإبداع

ولكن التفاعل تجربة معقدة تحتاج إلى تجاوز واستعداد وشروط قائمة في طبيعة الثقافتين.

وبما أن هذا الموضوع متداخل وله جوانب فلسفية وعلمية وأدبية واجتماعية وتاريخية واقتصادية، فإن المجال الحالي لا يحتمل الدخول في التفاصيل، وعلى نحو ما حدث في النقلات الثلاث السابقة سنحاول تقديم جملة أفكار وعدم الدخول في مباحثات غير مجدية، ويمكن أن تلخص الموقف على النحو التالي:

أ. تحمل التجارب التاريخية عند العرب وعند غيرهم خلفية لا تخلو من تعارض بين الثقافتين وإشكال ولكنها تحمل إيجابيات متفاوطة باتجاه التفاعل. ذلك أن المعرفة القديمة كانت ذات طبيعة كلية، وكان المثل الأعلى هو: « لا علم إلا بالكليات ». وكان أرسطو المعلم الأول يعرف كل شيء، وكان الفارابي (المعلم الثاني) يمثل خلاصة المعرفة العقلية والفنية أيضاً، إذ شهد له التاريخ باختراع آلة موسيقية. وكان ابن سينا موسوعة عصره، وفي وقت مبكر من شبابه - كما روى ابن أبي أصيبعة على لسانه - حفظ القرآن وأتقن علوم الفقه والشريعة، وتبحر في العلوم الأخرى، وأتقن صناعة الطب وأصبح محجة للمرضى، ولم يوفر الفلك والتنجيم، أما الأدب والشعر فكانا أمراً طبيعياً عند الجميع. وفيما بعد كان علماء الغرب في عصر النهضة يلمون بكل شيء وكان نموذجهم ميشيل أنجلو العالم الفنان المبدع في كل مجال. ولكن مع تقدم المعرفة وبروز التخصص بدأت الهوة بين الثقافتين، ودلت القرون الثلاثة التي تبعت عصر النهضة الأوروبي أنه لا بد من التخصص. وبالتدريج تضخمت الهوة بين المعرفة الإنسانية والمعرفة العلمية، وقامت المؤسسة الجامعية على أساس التخصص ثم الإمعان في التخصص، وإن كان المفهوم الشمولي للثقافة ظل موضع احترام حتى منتصف القرن العشرين تقريباً. أما التجربة العربية في العصور المتأخرة فقد ظلت متراوحة بين شمولية المعرفة ومبدأ التخصص، وانصبَّ جهدها على جمع منجزات الحضارة العربية الإسلامية وحفظها وتصنيفها تحت عناوين عريضة حملت معها بذرة ما يمكن تسميته بالنص

والتحصيل الأدبي ومن خلال طرفي العلاقة المرسل والمتلقي، ولاسيما من ناحية ممارسة الإبداع وتفعيله وإنفاذه من التكرارية (في الشعر مثلاً) من خلال ربطه الحي بالإطار الاجتماعي والإنساني للمتغيرات الكبرى التي تخوضها البشرية على مختلف المستويات.

مثلاً، بهذه المناسبة هل يمكن أن ننكر أن إنتاج الأدب ودراسته في الوطن العربي تظل في واد وتطورات الحياة في واد آخر؟ ويعبارة أخرى: أين تقف المؤسسة الأدبية من منجزات التكنولوجيا والعلم وطرق العيش في العصر الحديث؟ وهل يمكن أن يظل الخيال الأدبي محروماً من التلاقح مع منجزات المغامرة الثقافية الحديثة؟ وأي مستقبل له إذا أصرَّ على الاعتماد عنها.

د. أن يقدم التفاعل المنشود مع الثقافة العلمية ومنجزات العلم والتكنولوجيا للظاهرة الأدبية مساندة وأيدي في سعيها للتمسك والاستمرار في الإشعاع، واجتذاب الأجيال الصاعدة لجمالياتها ورؤيوياتها وجدواها في خضم المنافسة الحادة من أنظمة مغربية وبراقة ودينامية مثل التكنولوجيا والحاسوبية والسريرية والإعلام متعدد الوسائط؛ وربما أيضاً المنافسة من الفنون الجميلة الأخرى ولاسيما بعد أن قطعت هذه الفنون أشواطاً في التفاعل مع التطورات الثقافية الحديثة واستفادت بوجه خاص من تقنيات الوسائط المتعددة والحاسوبية، وارتادت من الخيال الفني أفاقاً لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفن.

رابعا - هي الطريق إلى التفاعل الواعي بين الثقافتين

بعد كل هذا التصور النابع غالباً من مبدأ الضرورة والحاجة المستقبلية، أن لنا أن نتساءل إذا كان هذا التفاعل بالمطلوب ممكن التحقق؟ وهل هناك أساس تاريخي أو معرفي للالتقاء الثقافتين؟ وهل مؤشرات المستقبل تومي إيجاباً إلى اتجاه التفاعل.

ومرة أخرى إن المناقشة السابقة تحاول أن تبث عن مفهوم المصالحة إلى مفهوم أبعد وهو مفهوم التفاعل، والتفاعل يحتاج إلى أسس أقوى وأعمق من المصالحة. وعلى الرغم من وجود حالة تنافر واعية أو كامنة بين الثقافتين، يصعب أن نتصور وجود تيار ينبذ المصالحة،

المفرغ اليدوي Manual hypertext ، حيث تزايد الإقبال على (تدكيك) المؤلفات ذات الموضوع الواحد من خلال نص مشترك يتداخل فيه الأصل مع مختلف مستويات الشروح بطريقة مفرغة يكاد يتوالد فيها المدلول تولدًا حيا، ومثالها شروح الفقه واللغة والبلاغة وما أكثرها. (٤) وقد تمّ ذلك كله من خلال مفهوم وحدة المعرفة، وهذا ما يدفع المرء إلى الزعم بأنّ الذهن العربي مهيبًا لتبني هذا المفهوم من خلال تفاعل الثقافتين، ولكن على ألا يفهم ذلك على أنه دعم لواقع فوضى التخصص السائد في الثقافة العربية المعاصرة.

ب. استغرقت مرحلة الإغراق في التخصص الدقيق، ومعها ضمنًا النظرة المستريبة بالأفكار العامة والفلسفات، استغرقت قرابة قرنين من الزمن (أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواخر القرن العشرين). وصاحب ذلك تعميق للهوة بين الثقافتين الأدبية والعلمية في الشرق وفي الغرب. وكانت العلة شبه معكوسة، إذ كان جهل المشرق العربي المتخلف علمياً بحيث كان زاده الوحيد هو الثقافة الأجنبية هو السبب الرئيسي للنظرة السائدة حول «هجية الآلة» و «بعد أصحابها عن الإحساس الإنساني الملثم لإبداع الأدب وتذوقه»، أي أن الموقف كان ناجماً عن الجهل أو العجز عن إنتاج الآلة. وبالمقابل كان الموقف السلبي في الغرب من الآلات والتكنولوجيا ونظام الحياة الصارم ناتجاً عن الإغراق في صنع الآلة وتمكينها من التحكم في آلية حركة الحياة. وأغرب من ذلك أن موجة الأدب الغربي في منتصف القرن العشرين كانت تتضمن نقمة شديدة على المجتمع الآلي وأدت إلى ثقافة جديدة هي ثقافة الاستلاب alienation والانسحاب من الحياة العامة. وهذه النقمة التي كان لها ما يسوغها في الغرب انتقلت بفعل موجة التأثير الأدبي إلى الأدب العربي الذي بدأ يشكو من ضغط الآلات وصرامة نظام الحياة بدلاً من أن يشكو من ضالة التصنيع وغياب النظام على مستوى الحياة اليومية والحياة الرسمية. ثم أتى التقسيم الصارم للتخصص في المؤسسة الجامعية ليعمق الهوة بين المؤسسة الأدبية والمؤسسة العلمية، كما ذكرنا

سابقاً. ويعتبر دخول الحاسوبية عصر الآلات الذكية ألى الحياة العامة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ذروة تحول في حياة الإنسانية تجاه الآلة والتكنولوجيا، إذ بدأت الآلة تحسب ثم تفكر ثم تعلم، ثم تناقش، ثم تغضب، ثم تتحكم، ثم تثبت نهائياً أن العيش من دونها غير ممكن في العصر الحديث. كما بدأت تظهر دراسات تثبت أن آلية عمل الجسد وعمل الدماغ بل عمل الإبداع، ليست غريبة عن (آلية الآلة). وكان ذلك تمهيداً لنظرة جديدة إلى الآلة سبقتها إرهاسات قوية من بعض المفكرين ومن نخبة التقنيين، وبدأنا نسمع عناوين جديدة في التأليف مثل:

– التقنية والحضارة، الفن والتقنيات، أسطورة الآلة

(لويس مفغورد)
– تقنيات وجودة، تقنيات ومُثُل (دون إيهود)
– ببلوغرافيا فلسفة التكنولوجيا (متشام وماكي)
– فلسفة التكنولوجيا، قراءات في المسائل الفلسفية للتكنولوجيا. (متشام وماكي)

وتنوعت هذه العناوين بين اللغات الأوروبية المختلفة إلى جانب الإنجليزية، ولاسيما الفرنسية والألمانية (٥) ومع ظهور مثل هذه الدراسات قويت الاتجاهات الجامعية في مجال الدراسات المتداخلة Inter-disciplinary Studies ، وكانت الجامعات الأمريكية سباقة في هذا المجال، ونجح معظمها نسبياً في عملية توسيع أفق المتخصص دون الجور على تخصصه، وأدى ذلك إلى نوع من أنسنة التخصص الأكاديمي

وقد أدّى هذان العاملان بوجه خاص، من بين عوامل اجتماعية واقتصادية وفكرية أخرى، إلى تمهيد الطريق أمام سلسلة من المؤلفات والتفكير الداعية إلى دمج الهوة بين الثقافتين والعمل على المصالحة أو التوافق أو التفاعل بينهما، ولاسيما بعد أن دخلت التكنولوجيا إلى جانب العلم في تحديد الثقافة المقابلة للثقافة الأدبية. وهنا يصعب حصر هذه الأعمال لأنها تعددت وتنوعت ودخلت في أدق التفاصيل، حتى أصبح هذا الموضوع من الموضوعات البارزة في التأليف الأدبي والفلسفي، والعلمي إلى حد ما. وبالطبع، نتيجة للقفزات التقنية الأمريكية واهتمام الجامعات

الأمريكية مباشرة بهذا الموضوع، طغت المجالات والمؤلفات الأمريكية على السطح وذهبت مذاهب شتى في هذا السبيل، إلى درجة أن كثيراً من المفكرين لا يستسيغون مصطلح الثقافتين، أحياناً بسبب زوال الحواجز فيما بينهما، وأحياناً أخرى بسبب ظهور عدة ثقافات جديدة أو فرعية تجاوزت المفهوم الأصلي للثقافتين وتداخلت بينهما، مثل الثقافة التقنية، والثقافة الحاسوبية، وثقافة الإنترنت والهيبركست، وكذلك ثقافة الخيال العلمي وهلم جرا.

ج. وفي مجال الكلام على زوال الحواجز بين الثقافتين لا بد من الإشارة إلى ظاهرة مثيرة في هذا العصر وهي ظاهرة الثقافة الفنية، التي كانت في الأصل موزعة بين الفلسفة والنقد الأدبي والنقد الفني. ويمكن أن نتذكر أن معظم مفكري عصر التنوير دخلوا عمقاً في فلسفة الفن ولا سيما هيجل وسبنسر وجوته وبامجارتن. ومثلهم كثير من الأيديولوجيين ومنظري الأدب. وكان الكلام على نظرية الفن يشمل أيضاً النظرية الأدبية، ولعلنا نتذكر المقولات التي تصارعت حتى أواخر القرن العشرين، مثل مقولة الفن للفن مقابل: الفن في سبيل الحياة أو المجتمع أو الغد الأفضل، حيث كان الأدب يعتبر جزءاً من الفن تحت مظلة الفلسفة والأيديولوجيا. ولعل التجربة المثيرة التي خاضتها الثقافة الفنية في العصر الحديث أبعدتها قليلاً عن الثقافة الأدبية. وفي الغرب المعاصر وفي مناطق أخرى من العالم توغل الثقافة الفنية بوضوح ايغلاً شديداً في التواصل، بل الاندماج، مع الثقافة الثقافية، بحيث أصبحت الآلات الذكية والحواسيب جزءاً لا يتجزأ من عمليات الخلق الفني في مختلف الفنون الجميلة كالموسيقى والرسم والنحت، ناهيك عن التصميم والتصوير وفن الغناء وكلها التحمت تماماً بالتطورات التقنية. وبالمناسبة تشير متابعة باب الفنون في قواعد المعلومات إلى كثرة المجالات والمنشورات الورقية والإلكترونية المعنية بتجارب الفن والتكنولوجيا، كما توحى المؤلفات والمنتجات الحديثة في الفنون بضالة الانتاج الفني غير المتصل بالحواسيبية. (٦) وقد يكون

هذا الأمر من أسباب ازدهار هذه الثقافة وعدم قلقها من منافسة الثقافة العلمية التقنية في المجتمعات المصنعة، مع العلم أن الساحة الفنية لا تخلو من اعتراضات وتحولات وتوجّسات من الآلة والتقانة، وإن كانت أقل بكثير من اعتراضات المؤسسة الأدبية. (٧) وينطبق ذلك على كل التعميمات التي سيرد في البحث الحالي، أي أن الأحكام العامة هنا تتصل بالتيار العام mainstream ولا تنكر وجود آراء معارضة بل اعتراضات شديدة اللهجة لتقارب الثقافتين، وهذه صفة عامة لطبيعة التفكير والإبداع في المجتمعات المتطورة.

الهوامش

١. يعتبر جوزيف سلود أبرز من وضع النطاق على العرف في مجال التفريق بين العلم والتكنولوجيا، وإنه ليهود أبعد من ذلك فيشير إلى « أن الأجيال السابقة كانت تعتبر التكنولوجيا مجرد تطبيق للعلم، إلى حد أن الاعتراضات تعتبر تجسيدا للمعلومات التي ولدا العلم، وهذه ملاحظة دقيقة. إن مؤرخي العلم مثل سيريل ستاني سميث Smith Stanley Cyril وديريك دوسولا برايس Derek de Solia أشاروا إلى أنه بسبب التجهيز المعقد الذي يتطلبه تنفيذ التجارب، ربما يحسن أن يوصف العلم بكونه تطبيقاً للتكنولوجيا ».
- انظر النص الأصلي للفكرة في مقالة لسليد بعنوان: Beyond The Two Cultures. Science Technology and Literature) In: « Literature, Iowa State University Press, Ames, Iowa, USA 1990. 3-5. Joseph W. Slade and Judith Yarosslee (editors), Technology and « وانظر الترجمة لكاملة لهذه المقالة التأسيسية في ص ١٧٧-١٩٤ من حسام الفخيف: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ Hypertext، دمشق / الدوحة، المكتب العربي للنسوق للترجمة والنشر ACTPO، ١٩٩٦.
٢. لمقابلة مفهوم الفن اللاشعاعي انظر حسام الفخيف: جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق، جامعة دمشق، ط ١٩٨٧.
٣. هذه الدعوة مهمة جداً في تاريخ (المصالحة) بين الثقافتين. للتوسع انظر George M. O Har, « Aldous Huxley and Mysticism of Science » Technology and Culture, V 38, 4, Oct 1998
٤. كنت قدمت دراسة وإفنية حول هذا الموضوع في كتابي: الأدب والتكنولوجيا ...، سابق، بعنوان: « فن الشروح والحواسيب عند الغرب، جنود مبكرة للنص المفرغ »: ١٢٣-١٥٢
٥. انظر قائمته ملحقة (ملحق ١) بالمراجع المبكرة في لغات أوروبية متعددة حول الموضوع المعنوية للتكنولوجيا، وكلها مقتبسة من Mark L. Greenberg and Lance Schachterli (editors) Literature and Technology, Research in Technology Studies Vol. 5, London and Toronto, Associated University Presses, 1992: 307-308
٦. بدأ التطوير لعلاقة الفن بالتكنولوجيا باكراً في العصر الحالي، ويعتبر كتاب مغفور وراثي في هذا المجال Lewis Mumford . Art and Technics , Columbia University Press, 1962.
٧. من المعروف أن علاقة الفن بالعلم والتكنولوجيا قديمة جداً، وبدأ ازدهارها في عصر النهضة الأوروبي واستمرت بدرجة متفاوتة حتى تصاعدت في العصر الحديث.

القدرة الموسيقية وتدريبها

جلين ويلسون

ترجمة: شاكر عبد الحميد*

من نسب الذكاء (٣) لكنهم يكونون في حالة من الصمم النعمي Tone-deaf على نحو واضح (٤).
والارتباطات المذكورة في الدراسات العلمية بين نسب الذكاء والقدرة الموسيقية ارتباطات كبيرة، لكنها تدور عادة في نطاق معامل ارتباط مقداره ٠.٣ (٥)، ويعني هذا أن التداخل - أو المنطقة المشتركة - بين القدرة الموسيقية والذكاء العام هو تداخل منخفض على نحو واضح. فنسبة الذكاء المرتفع ليست شرطاً مسبقاً ضرورياً للموهبة الموسيقية.

قياس القدرة الموسيقية Measurement of Musical ability

ابتكرت اختبارات عديدة عبر السنوات، لقياس القدرة الموسيقية، وذلك من أجل أغراض القيام بالبحوث العلمية، وأيضاً من أجل عمليات الاختبار في الكليات الموسيقية. وتقبل معظم هذه الاختبارات المبدأ القائل بأن القدرة الموسيقية الكلية ذاتها ينبغي تقسيمها إلى عدد من المكونات التي يعطي كل منها درجة مستقلة.

ومن الاختبارات النموذجية الملائمة في هذا الشأن مقاييس سيشور للموهبة الموسيقية Seashore measures of Musical Talent وهي اختبارات متاحة تجارياً في شكل مقنن. ويتطلب الأمر حوالي ساعة واحدة لتطبيق هذه الاختبارات التي تشمل ستة اختبارات فرعية هي على النحو التالي:

- ١- الدرجة الصوتية: pitch ويتكون هذا الاختبار من أزواج من النغمات Tones التي يتم عرضها من خلال اختلافات في التردد تتراوح ما بين ٢-١٧ دورة في الثانية، ويتم سؤال الشخص الذي يسمعها هل النغمة الثانية أعلى أم أقل من النغمة الأولى؟
- ٢- شدة الصوت: loudness ويتكون هذا الاختبار من ٥٠ زوجاً من النغمات مع اختلافات في الشدة تتراوح ما بين ٤-٥

يمكننا الاستمتاع بالموسيقى دون أن نعرف المثير من المعلومات عنها، وبدون أن يكون المرء قادراً على التعرف على أية آلة موسيقية أيضاً. وعلى الشاكلة نفسها، فإن الموسيقيين ذوي المهارة العالية قد يصابون بالسأم وفقدان الاهتمام بالموسيقى أيضاً.

إن التذوق الموسيقي ليس هو الاستعداد الموسيقي، رغم أن هذين الجانبين كثيراً ما يتفقان. كذلك فإن الموهبة الموسيقية ليست هي الذكاء العام كما يقاس باختبارات نسب الذكاء المقننة المعروفة.

هناك ميل طفيف للاتفاق بين نسب الذكاء المرتفعة والقدرة الموسيقية، لكن الموهبة الموسيقية تتسم أيضاً بكونها مستقلة بدرجة جذيرة بالاعتبار عن القدرات العقلية الأخرى. وتتجلى القدرة الموسيقية الفذة وكأنها شيء بالغ الغموض. إنها تظهر أحياناً لدى أطفال يتسمون بالعجز في مهاراتهم اللغوية والاجتماعية. والأمر متعلق هنا بجملة الأعراض المرتبطة بالأطفال الذين يقال عنهم أنهم «اجتراريون» Autistic (١) أو من «البلهاء الحكماء» idiot-savant (٢). ويمتلك أطفال آخرون مستوى العبقارة

* باحث وأكاديمي من مصر

ديسبل (٦) decibel ويتم سؤال الأشخاص : هل النغمة الثانية أقوى أم أضعف من الأولى؟

٣- الإيقاع Rhythm ويتكون من ٣٠ زوجاً من الأنماط الإيقاعية، ويتم السؤال عما إذا كان النمطان اللذان يسمعهما الشخص مختلفين أم متشابهين؟

٤- الزمن Time وهنا يوجد خمسون زوجاً من النغمات المتفاوتة في مدى دواهما أو استمراريتهما الزمنية وتتراوح مداهما ما بين ٢، إلى ٥ ثانية، ويتم السؤال عما إذا كانت النغمة الثانية أطول في استمرارها الزمني أم أقصر من النغمة الأولى؟

٥- طابع الصوت Timbre أو جرسه . ويتكون هذا الاختبار من خمسين زوجاً من النغمات، وقد تم تكوين كل منها من نغمة أساسية وخمس من النغمات الصوتية المتألفة الأولى. وي طرح سؤال حول ما إذا كانت النغمتان متماثلتين أم مختلفتين؟

٦- الذاكرة المقامية : Tonal memory ويتكون هذا الاختبار من ثلاثين زوجاً من المتواليات أو السلاسل المقامية (كل عشرة منها مكونة إما من ٣ نغمات Tones أو أربع أو خمس). وي طرح سؤال حول النغمة المختلفة، أي هي؟

وكما هو الحال بالنسبة للاختبارات التي من هذا النوع، فإن اختبارات سيشرور هذه تكشف عن درجة مقبولة من الثبات reliability (حيث يكشف تطبيق الاختبار على نحو متكرر على الأفراد أنفسهم عن درجات متماثلة في أدائهم).

لكن صدق (V) validity لم يتعد الحدود المتوسطة (خاصة فيما يتعلق بمسار التقدم داخل الكليات الموسيقية).

تميز هذه الاختبارات الأشخاص ذوي الخبرة الموسيقية (أي المحترفين) عن الأشخاص غير ذوي الخبرة الموسيقية، ولكن هذا قد يكون أنشراً راجعاً إلى التدريب أكثر من رجوعه إلى الاستعداد الطبيعي. وهي اختبارات سيئة على نحو مزعج في تقديرها أو قياسها للجوانب الأكثر إبداعية من الموهبة الموسيقية، كذلك الجوانب الخاصة بالتأليف والمهارة والتذوق للأعمال الموسيقية المركبة.

ورغم أن إعطاء الدرجات الست من الشروط الأساسية لتصحيح هذه الاختبارات ككل، فإن هناك قفراً من التدخل الذي يحدث بينها (إحصائياً تتراوح الارتباطات بين هذه الاختبارات وبعضها البعض ما بين ٢، ٠٥، وقد وجد أن الدرجة الكلية كانت هي المؤشر الأفضل في التنبؤ بالأداء الموسيقي . ومن بين الاختبارات الفرعية الستة لربط الاختبارين الخاصين بالدرجة الصوتية، والذاكرة المقامية على نحو مرتفع مع المهارات الخاصة بالغناء والعزف على الآلات. وقد ظهر بعض الصدق فيما يتعلق باختبار الإيقاع لكن اختباري شدة الصوت والزمن يبدو أنهما قليلًا الفائدة.

تعد المؤشرات التنبؤية الخاصة بالتقدم في أحد المسارات

الموسيقية (كتعلم العزف على آلة معينة مثلاً) وكما هو شأن لاختبارات سيشرور مثلاً، مؤشرات أفضل إلى حد ما من اختبارات نسبة الذكاء العامة أو اختبارات التحصيل المدرسية السابقة.

والحقيقة هي أن هذه الاختبارات الموسيقية تصبح اختبارات سيئة عندما تقوم بمقارنتها على نحو مباشر مع الأداء الموسيقي، لكنهن من الممكن على أية حال، أن تساهم في التنبؤات الكلية من خلال إضافة درجاتها لمعلومات مختلفة نوعاً وأكثر تخصصاً حول القدرة الموسيقية.

تقيس الاختبارات التي على شاكلة اختبارات «سيشرور» المهارات السمعية الأساسية فقط، وهو ما قد نسبه «المعالجة الإبراهيمية للمثيرات الموسيقية». ولقد بذلت محاولات عديدة لقياس المهارات المرتبطة بالجانب الخاص بالأداء (النتاج أو المخرج output) في صياغة الموسيقى.

وتشتمل هذه المهارات عند مستواها الأول أو الأساس على اختبارات لقياس تأثر العين واليد eye-hand co-ordination واختبارات لقياس الدقة والسرعة الحركية. وحيث إن المهارات المقاسة هنا تتحرك من خلال عملية مضاهاة للإيقاع rpg، rhythm-match وقراءة للمشهد أو قراءة بصرية sign-reading للمشهد، فإنها تتقارب في النهاية مع اختبارات التحصيل، حيث يمكننا القول هنا إنها تصبح مجرد مقاييس للمحك Criterion measures (A) أكثر من كونها مؤشرات تنبؤية بالأداء.

هناك منحنى آخر لقياس الاستعداد الموسيقي، ويتمثل هذا المنحنى في اختبار أو قياس التذوق appreciation حيث شكله التقني، التذوق هنا ما يطلق عليه اسم «المعرفة الأولية الموسيقية» (أو معرفة القراءة والكتابة الموسيقية) Musical literacy فقد أجرى جوردون Gordon مثلاً دراسة مجتولين كان المطلوب منهم أن يذكروا تفضيلهم الخاص من بين نسختين من الجمل الموسيقية المؤلفة خصيصاً لهذه الدراسة، وقد كانت إحدى هاتين الجملتين «أحسن» من الأخرى وفقاً لما أجمعت عليه مجموعة من الموسيقيين المحترفين.

وليس من المثير للدهشة هنا أن نجد أن الأداء أو الاستجابات على مثل هذا النوع من الاختبارات كان متأثراً بالتدريب والخبرة الموسيقية أكثر من تأثره بمهارات الاستماع الأساسية، التي حاولت الاختبارات التي من نمط اختبارات سيشرور أن تقترب منها.

كان عدد آخر من الباحثين معنيين بقياس الاهتمام interest بالموسيقى مقارنة بعدد آخر من أو مظاهر الاستمتاع والنشاطات الأخرى وكذلك التفضيلات preferences الخاصة بين الأساليب الموسيقية المختلفة. ويعتمد مثل هذا الاهتمام البحثي على المقدمة المنطقية القائلة بأن الدافعية قد تكون ماثلة تماماً في أهميتها للقدرة الموسيقية، وذلك من أجل حدوث

التقدم في التدريب الموسيقي. قد تساعد مثل هذه الاختبارات أيضاً في اتخاذ بعض القرارات والاختبارات المهنية فيما بين الآلات والأساليب الموسيقية المختلفة وتتراوح وسائل قياس الاهتمام (التفضيل في مجال الموسيقى ما بين الاستبيانات Questionnaires التي تشتمل على أسئلة وأجوبة لفظية) والعينات (السمعية) المأخوذة من مجال الموسيقى ذاتها.

الفروق الجماعية Group Differences

يبدو أن أية قائمة لأعظم المؤلفين الموسيقيين عبر التاريخ لا بد أن تتضمن في أغلب الأحوال على مؤلفين من الرجال. والأمراً هو هكذا فعلاً، رغم الحقيقة المعروفة عبر القرون التي فوحاها أن نسبة النساء اللاتي تعلمن العزف على الآلات الموسيقية هي نسبة أكبر على نحو واضح من نسبة الذين فعلوا ذلك من الرجال.

لقد كتبت النساء عدداً كبيراً من الأغاني القصيرة الراقصة الفاحشة (التي ترجع إلى الأوقات الفيكتورية)، لكن عدد السيمفونيات والأوبرات أو الأعمال الكوميدية الموسيقية ذات المنزلة الرفيعة التي كتبتها النساء هو عدد قليل على نحو واضح. هل يعني هذا أن الرجال يمتلكون قدرة موسيقية أكثر تفوقاً؟ هذا سؤال معقد والإجابة عنه ليست سهلة بالمرّة لا تكشف اختبارات مثل اختبار «سيشور» عن أية فروق كبيرة مثيرة للاهتمام بين الجنسين فالبنات يكشفن فعلاً عن اهتمام واضح بالمشغولات السمعية منذ مراحل مبكرة من العمر، بينما يكون الأولاد أكثر اهتماماً بالمشغولات البصرية.

وكذلك فإن النسبة الأكبر من الأولاد يبدون صعوبة في تعلم الغناء وهناك فرق آخر واضح البروز يتمثل في أن النساء أكثر حساسية للصوت من الرجال بحيث إنهن يذكرن أن نغمة معينة شديدة أو مرتفعة جداً. بينما تكون هذه النغمة عند مستوى «ديسبل» أكثر انخفاضاً.

وقد يفسر هذا بعض المشاجرات المنزلية العديدة التي تدور حول مستوى الصوت المثالي لأجهزة التلفزيون أو «الاستريو».

أيما كانت الأسباب المسؤولة عن العبقورية الخاصة بالتأليف الموسيقي التي تظهر لدى بعض الرجال، فإنها لا يمكن أن ترد أو تعزى إلى الفروق المتوسطة بين الجنسين في المهارات الموسيقية الأساسية، والأمراً الأكثر احتمالاً، هو أن عبقورية التأليف الموسيقي هذه إنما ترتبط بالتخصص الخاص بنصف المخ الأيمن الأكبر greater right hemisphere specialization في أمخاخ الرجال (أنظر ما سيلي بعد ذلك حول هذا الموضوع). وأيضاً إلى بعض الخصائص المميزة للشخصية كالمتابعة وأوهام العظمة megalomania والتي يبدو أن هرمون التستستيرون (٩) يعمل على تعزيز وجودهما.

فبالأسباب وراثية وتشريحية تظهر أشكالاً زائدة أو متطرفة من القدرة في معظم المجالات لدى الذكور، ومن ثم يتم تمثيلهم أيضاً على نحو أكبر في فئات العباقرة العاجزين عن التعلم أيضاً.

وهكذا، فإن النتيجة القائلة بأن عدداً أكبر من الأولاد، مقارنة بالبنات، يعانون من الصمم النعني قد تكون نتيجة متعلقة بالجانب الآخر من العملة، وهي تلك التي تعكس على وجهها الآخر مواهب موسيقية فذة تجلت لدى رجال أمثال باخ وبيتهوفن.

وبقدر اهتمامنا بالأداء الموسيقي يكون الأمر المثال أيضاً أن نهتم بوجود درجة ما من الثنائية الجنسية أو الأندروجيني Androgyny، فعند مقارنة الموسيقيين بالجمهور العام يبدو الذكور منهم أكثر أنوثية بينما الإناث يبدون أكثر ذكورية. وربما كان هذا راجعاً أن الموسيقى هي مجال تشترك فيه القدرات الذكرية التقليدية (أي القدرة المتعلقة بالرياضيات وكذلك الميل للمنافسة). مع تلك الفضائل الأنثوية (الحساسية والتعبيرية)،

بحيث يكون المزاج بين هذين المكونين هو الأمر المثالي. غالباً ما يقال عن الأفراد الذين من أصول أفريقية أن لديهم قدرة إيقاعية طبيعية، ويعد إسهامهم الخاص في موسيقى الجاز، يقيناً، من الأمور التي لا يمكن إنكارها، كما أنهم يبدون متفوقين على نحو واضح في الرقص الحديث (كما في حالة مايكل جاكسون مثلاً). على كل حال، فإن أي تفوق ليس من الأمور القابلة للاكتشاف من خلال اختبارات شبيهة باختبارات «سيشور». وأياً كان الأمر فقد حصل الأمريكيون السود على درجات أقل بدرجة طفيفة من الأمريكيين البيض على كل مقاييس سيشور. هذا رغم أن الإيقاع هو أحد الاختبارات الفرعية من هذه المقاييس، وهو اختبار كان يفترض على الأقل أن يكون أدلهم عليه أكثر تميزاً.

إن هذا قد يعني أمراً واحداً من أمرين: أولهما أنه لا توجد فروق عرقية أو سلالية بين البيض والسود الأمريكيين في الاستعداد الإيقاعي. والأمراً الآخر هو أن تلك الاختبارات التي من نمط اختبار سيشور هي اختبارات غير مناسبة لتقدير مثل هذه الاستعدادات. ويصعب في الوقت الراهن أن نحدد أي الأمرين هو الصحيح وأيهما الغالب، وحتى لو كانت هذه الفروق موجودة فإنها تعزى على نحو مناسب إلى التقاليد الثقافية أكثر من عزوها أو إرجاعها إلى عوامل فطرية.

أحياناً ما يقال إن الأشخاص فاقد البصر يطورون مهارات استماع استثنائية أو فائقة من أجل التعويض عن افتقارهم للبصر. ويتم هذا بحالات خاصة لبعض المغنين وعازفي البيانو فاقد البصر لتأييد هذه النظرية. وإذا كان الأمر هكذا، فإن هذا التعويض ينبغي أن يظهر باعتباره أداء متحسناً على

الاختبارات مثل اختبار «سيشور»، وقد حصلوا في إحدى هذه الدراسات على أفضلية طفيفة مقارنة بغيرهم على ذاكرة الدرجة الصوتية، بينما وجدت دراسة أخرى أقل تميزاً بالنسبة للإيقاع.

وهكذا، فإنه ورغم ذلك المستوى المرتفع من المهوبة الذي يظهره بعض الموزين فاقد البصر، ليس هناك دليل حقيقي يقول بأن فقدان البصر في حد ذاته يمنح أية ميزة موسيقية جوهرية. أما الفروق التي ترجع إلى التدريب الموسيقي فهي الأكثر دلالة مقارنة بتلك الفروق التي تحسب بين الأفراد سليمي البصر والأفراد فاقد البصر.

الموهبة في مقابل التدريب، Talent Versus Training

إحدى أهم القضايا فيما يتعلق بالتربية الموسيقية هي تلك القضية المتعلقة بأصول أو جذور الموهبة الموسيقية. فلأي مدى تنبثق الموهبة الموسيقية *musically* تلقائياً من الطبيعة الخاصة بالطفل وإلى أي مدى يمكن تنمية هذه الموهبة من خلال الخبرة أو التدريب؟

وغالباً ما يتم الاستشهاد بحالة موتسارت لتأكيد هاتين القضيتين كليهما فالبعض يزعم أن القدرة الفذة التي أظهرها «موتسارت» كمؤد وكملف، والتي كانت واضحة عند وصوله إلى سن الرابعة، هي قدرة يمكن تفسيرها فقط من خلال ذلك التفتح الطبيعي المبكر للعبقرية الفطرية.

أما أصحاب وجهة النظر المؤيدة للتأثير البيئي فيشيرون، على كل حال، إلى أن والد موتسارت، «لوپولد Leopold» الذي كان معلماً للموسيقى، ربما كان محبباً في طموحه الخاص هو ذاته، ومن ثم فقد كرس نفسه لتعزيز المسار الإبداعي الخاص بابنه. فلم تحط إلا فرص قليلة على نحو واضح للصفير ولفجائن Wolfgang كي يلعب بشكل طبيعي مع أقرانه من الأطفال، لكنه انغمس في الموسيقى منذ طفولته المبكرة واستلهم أبوه كما لو كان أعجوبة في سيره، وحيث إن «لوپولد» موتسارت، لم يكن خالياً من بعض الشفاق (أو الازدواجية) (فقد كان يذنب فيما يتعلق بأعمار أطفاله لأغراض الشهرة والدعاية)، فإن ربما كان قد بالغ في الانقاص من أهمية المساعدات التي قدمها هو شخصياً بالنسبة لتلك المؤلفات الموسيقية التي تنسب إلى ابنه الصغير. لا شك أن موتسارت قد ولد

كعقري، لكن يد المساعدة قد امتدت إليه أيضاً، وذلك من خلال تربيته في مثل هذه البيئة «الدقيقة».

تظهر القدرة الموسيقية بالتأكيد على نحو مبكر جداً من الحياة، وهي تظهر أولاً كنوع من المناغاة أو اللعب الصوتي اللحني *melodic babbling* في الوقت نفسه تقريباً الذي ترتقي فيه اللغة المنطوقة. وقد درس موز Moog النظام الذي ترتقي من خلاله - أو تنمو - مهارات الغناء لدى الأطفال، ووجد أن معظم الأطفال يبدأون هذه النشاط أولاً من خلال اكتسابهم لصوت الكلمات البسيطة، سهلة التذكير مثل «دنج» - «بونج bong» وتأتي بعد ذلك المهارات الإيقاعية، ثم تليها أخيراً الدرجات الصوتية للنغمات الصحيحة *pitch of tunes*.

عند عمر الرابعة، يستطيع ٧٦٪ من الأطفال غناء بيت واحد أو سطر واحد من أغنية ما بشكل صحيح تقريباً، لكن نسبة صغيرة منهم هي التي تستمر في المعاناة من صعوبات خاصة في تعلم النغمة الصحيحة. أما اكتساب المهارات الإيقاعية، كذلك المهارات الخاصة بالتمييز الدقيق بين التوافق والتنافر فتأتي بعد ذلك إلى حد ما (حوالي السنة السابعة أو الثامنة من العمر). وتستمر جوانب معينة من الإيقاع، والهارموني، والتذوق العام للموسيقى في الارتفاع إلى سنوات المراهقة (انظر الجدول ١).

ولكن، كما هو الحال بالنسبة لمعظم القدرات، فإن هناك فروقا

جدول رقم (١): ويوضح الأعمار التي يكتسب عندها الأطفال على نحو نموذجي المهارات الموسيقية المتنوعة

الأعمار بالسنة	المهارات الموسيقية
١-٠	يستجيب للأصوات
٢-١	يصدر أصواتاً موسيقية تلقائياً
٣-٢	يبدأ في إعادة إعداد بعض الجمل من الأغاني التي يسمعاها.
٤-٣	يدرك الخطة العامة للحن، وإذا تعلم الأداء على آلة موسيقية قد يرتقي لديه الإحساس بالدرجة الصوتية المناسبة.
٥-٤	يمكنه أن يميز تسجيلاً للدرجات الصوتية كما يمكنه أن يستعيد أو يتذكر الإيقاعات البسيطة.
٦-٥	يفهم النغمات البسيطة/الأنعم، ويمكنه أن يميز بين النغمات المتماثلة والنغمات المختلفة، في النغمات البسيطة أو من خلال أنماط إيقاعية.
٧-٦	تحسن في النغمة الصحيحة <i>tune</i> خلال الغناء، وهناك إدراك أفضل للموسيقى المقامية مقارنة بالموسيقى اللامقامية.
٨-٧	يتذوق النوايق الموسيقي في مقال النفاذ الموسيقي.
٩-١٠	يكتسب الإدراك للإيقاع، وتحسن الذاكرة الحسية، وتذكر الأحن المكونة من قسمين، ويتكون الإحساس بالنغمة الختامية.
١١-١٠	يصبح الإحساس بالهارموني مؤسسا على نحو جيد، ويحدث نوع من التذوق لللفظ المرهف أو نقاط الجمال الخاص في الموسيقى.
١٢-١١	زيادة واضحة في التذوق، تظهر بشكل معروف وفي الوجدانية أيضاً.

قربية فيما يتعلق بالعمر الذي يتمكن عنده الطفل أو المراهق من السيطرة على مهاراته، فبعض الأطفال يتقدمون عبر هذه المراحل بشكل أسرع من غيرهم (خاصة عندما يتم إعطاؤهم تدريباً رسمياً منظمًا).

يلفت الموسيقيون المظماء الأنظار غالباً إليهم في مرحلة مبكرة من العمر، فقد بدأ موتسارت وهايدن، وبيتهوفن، ومندلسون، وسوليفان، وبريتن كلهم التأليف الموسيقي قبل أن يصلوا إلى مرحلة المراهقة

ولكن هناك في مقابل كل طفل معجزة طفل آخر مماثل في تأثيره أيضاً لكنه بدأ خطواته على هذا الطريق على نحو متأخر فقد قضى جلوك Block اثني عشر عاماً من حياته في بيئة تفتقر تماماً إلى الموسيقى وقد أظهر موهبة موسيقية فقط عندما أرسل إلى المدرسة.

وشرع فاجنر في الاستعداد كي يصبح مؤلفاً مسرحياً فقط خلال سنوات مراهقته، فاشترى كتاباً حول التأليف الموسيقي، وكانت وجهة نظره الخاصة حينئذ أن يضيف الموسيقى إلى الدراما التي سيكتبها. ونشأ جورج جيرشوين George Gershwin (١٩٠٠) وليونارد برنشتاين Leonard Bernstein (١٩١٠) في بيوت لا يوجد فيها أي بيانو، كما أنهما لم يتلقيا بالفعل أية مساعدة من أسرهم قبل أن يكبرا ليصيرا اثنين من أكبر عازفي البيانو والمؤلفين الموسيقيين نبوغاً في تاريخ أمريكا.

لقد أكدت «سوزنيك» Sornak أن الدعم أو المساندة المبكرة من جانب البيئة التي يعيش فيها الطفل ليست سبباً جوهرياً لظهور أو بزوغ الموهبة الموسيقية. وقد قامت بإجراء مقابلات مع ٢٤ من عازفي البيانو الأمريكيين واضحي التفوق والنبوغ وأجرت كذلك مقابلات مع والديهم، ووجدت أن هؤلاء الموسيقيين النابغين لا يتمتعون بالضرورة إلى بيوت تهتم بالموسيقى، ففي حوالي نصف هذه البيوت التي جاء منها هؤلاء الموسيقيون لم يكن هناك أي اهتمام بالموسيقى لدى أبائهم، بل ربما اهتمامهم الخاص نحو الموسيقى من النوع السلبي (الاستماع فقط)، وذلك فيما يتعلق بالوقت السابق على الوقت الذي بدأ عنده أبناؤهم في تعلم العزف على البيانو

على كل حال، فقد كان هؤلاء الآباء مساندين لميول أبناؤهم على نحو ما، كذلك أتضح أن المدرس الأول الذي تلقى الأطفال الدروس على يديه كان له دوره المهم في توليد الحماس لديهم للعزف على البيانو. ويبدو أنه من غير المهم هنا أن يكون هذا المعلم متمسكاً بدرجة رفيعة من القدرة الموسيقية أو لا يكون لكن الشرط الأساسي هو أن يكون متمسكاً بالدفء والتشجيع، ومن ثم تصبح الدروس ممتعة ومفيدة في الوقت نفسه.

قام سلويدا وهاو Soloboda & Howe بإجراء مقابلات مع والديين والطلاب (الذين تراوحت أعمارهم ما بين العاشرة والثامنة

عشرة) في مدرسة بريطانية متخصصة في الموسيقى، وذلك في محاولة منها لاكتشاف الظروف المحيطة الأساسية التي يمكن التنبؤ من خلالها بالإنجاز الموسيقي ورغم أن العديد من هؤلاء الطلاب قد جاءوا من أسر ذات اهتمام قوي بالموسيقى، كما أنهم تلقوا قدراً كبيراً من الإشراف والتشجيع، فإن هؤلاء الطلاب - الذين كانوا مرتفعين في إنجازهم وفقاً لتقديرات مدرسيهم - كانوا ينتمون إلى أسر أقل فاعلية واهتماماً بالموسيقى. لقد تلقى هؤلاء المراهقون النابغون بالفعل دروساً قليلة في الموسيقى عندما كانوا أطفالاً، ولم تكن التدريبات التي توفرت لهم تتفوق بأي حال من الأحوال عن الأطفال الأقل إنجازاً. وهكذا، فإنه يبدو أن رغم المساندة الأسرية قد تفيد في المسيرة المهنية الموسيقية، فإنها ليست بال تأكيد شرطاً سابقاً ضرورياً في هذه المسيرة، حيث يبدو أن الموهبة الطبيعية هي التي تلعب دوراً أكبر في التفوق الموسيقي. إن نسبة من هؤلاء الطلاب الذين ينتمون إلى عائلات موسيقية قد يتابعون دراستهم للموسيقى، بسبب الضغوط الأسرية، أكثر من متابعتهم لها بسبب الموهبة الطبيعية أو الحب للفن.

إن الحقيقة القائلة بأن الموسيقيين النابغين لا يتدربون، بالضرورة، على الموسيقى أكثر من الأشخاص العاديين أو المتوسطين في هذا المجال لا تعني - هذه الحقيقة - أن التدريب لا فائدة منه؛ لكنها توحى بدلاً من ذلك، بأن الموسيقيين أصحاب المواهب الطبيعية يمكنهم أن يعملوا بشكل أقل جهداً، مقارنة بالآخرين، كي يصلوا إلى المستوى نفسه من الخبرة. تعتبر الدراسات التي تجرى على التوائم أفضل طريقة للكشف عن المؤثرات الوراثية بالنسبة لأية خاصية، وقد قدمت هذه الدراسات بعض التأييد للفكرة القائلة بأن القدرة الموسيقية هي قدرة وراثية. فهناك تشابه أكثر بين التوائم المتطابقة identical twins مقارنة بالتوائم المتأخية fraternal twins (١٣) على الدرجات المشتقة من اختبارات مثل اختبار «ميشور»، لكن النتائج هنا متغيرة وغير ثابتة، كما أنها تكون قادرة في العادة على التفسير لها ما أقل من نصف التباين Vancane (١٤) المدروس.

ورغم أن الإمكان الوراثي قد يكون أكثر ارتفاعاً إذا تم الاهتمام بقياس الإنجاز الموسيقي (أو حتى الميضية الموسيقية)، وذلك بدلاً من الاهتمام بقياس المهارات الأساسية الشبيهة بالنمط الذي يقيسه اختبار «ميشور» وهي التي يشك في صدقها ذاتها - فإن يبدو أن هناك العديد من المواضع التي يمكن توظيف الخبرة والتدريب من خلالها أثناء عملية الارتقاء الخاص بالقدرة الموسيقية.

لقد أشارت الدراسة التي قام بها كون وكاري Coon & Carey إلى القيمة الخاصة للتدريب. ففي هذه الدراسة تم تقسيم عينات التوائم إلى مجموعتين: تلقت إحداها دروساً موسيقية والأخرى

لم تتلق أيًا من هذه الدروس. وقد كان الأداء الموسيقي لدى التوائم المتطابقة أكثر تماثلاً مقارنة بالتوائم المتأخية، وذلك في حالة المجموعة التي لم تحصل على أية دروس في الموسيقى.

على كل حال، فقد اتضح أيضاً أنه عندما يتلقى التوائم دروساً في الموسيقى (وغالباً ما يذهب الاثنان لهذه الدروس) لا يستمر الأخوان التوائم متماثلين.

إن ما تكشف عنه هذه الدراسة هو أن الموهبة الطبيعية، والاهتمام التلقائي يتعاونان معاً في تشكيل القدرة الموسيقية، أما التعليم الرسمي فقد يبطئ هذا المصدر الخاص للتباين أو الاختلاف، على الأقل فيما يتعلق بالمستويات المتوسطة من الأداء الموسيقي.

تتفق هذه النتائج مع الدراسة التي أجراها دوكسي ورايت Dowsy & Wright وأظهرت أنه عندما يتم قياس القدرة الموسيقية عند المرحلة العمرية من ٤-٦ سنوات فإن العوامل المرتبطة بالبيئة مثل اتجاه الوالدين نحو الموسيقى، ووجود آلات موسيقية في البيت، ووجود أخوة يتلقون دروساً موسيقية تكون كلها عوامل مرتبطة على نحو إيجابي بالقدرة الموسيقية.

على كل حال، قد تكون العوامل الداخلية والتلقائية أكثر أهمية بالنسبة للمستوى الأعلى من الأداء. وقد راجع سلويودا العديد من الشواهد فيما يتعلق بالشروط التي تدعم ظهور التفوق الموسيقي. ويبدو أن أمن النظر في الدراسات التي أجريت حول البلهاء - الحكماء أصحاب القدرة الغدة في إعادة إنتاج البنى - أو البنيات - الموسيقى على البيانو بعد سماعهم لها مرة واحدة فقط، وكذلك تلك الدراسات التي أجريت على عازفي موسيقى الجاز المتميزين مثل لويس أرمسترونج Louis Armstrong، خلص إلى أن التدريب الرسمي هو أمر غير ضروري لارتقاء الموهبة الموسيقية، كما أنه قد يكون حتى بالغ الضرر إذا تضمن استبعاداً خاصاً لمتمتع المازج والمرج من عملية التدريب هذه.

إن ما يبدو مهماً هنا هو أن يتعرض الطفل على نحو غير مقصود وبشكل متكرر لأشكال الموسيقى من الثقافة، ومنذ مراحل مبكرة من عمره، أي أن يكون لديه لهذه الفترة المتعلقة بالاستكشاف الحر لوسط موسيقي عبر مدى زمني ممتد، وكذلك تلك المصادر المتاحة للاندماج في الموسيقى (بما في ذلك الوقت، وتوفر الآلات الموسيقية والدعم المالي والاجتماعي).

وقد أكد «سلويودا» أن غياب التهديد، والقلق والإحراج في سياق الموسيقى هو أمر جوهري. إن الدافعية هنا ينبغي أن تكون داخل النشاط ذاته (intrinsic) أي تأتي المتعة من داخله أكثر من كونها أتية من خارجية (تحدث نتيجة للرشاوي الصغيرة والإرهاب بالصباح أو العموس ... الخ).

لم يوضع للموسقيين الأفتاد بالضرورة في سياق التدريب الرسمي منذ أعمار مبكرة، لكنهم كلهم تقريباً قد ذكروا أنهم كانت لديهم خبرات خاصة بحالات انفاعلية أو جمالية إيجابية شديدة (خبرات ذروة *peak experience*) (١٥) كاستجابة منهم للموسيقى، منذ الأيام الأولى لاستماعهم لها، وما بعد ذلك أيضاً. ورغم أن «سيشور» قد اعتقد أن القدرات التي يقيس بها اختباراته هي قدرات ثابتة أو واسعة بدرجة كبيرة نتيجة أسباب وراثية، فإنه ليس هناك من شك بأن التدريب المكثف على هذه القدرات يمكنه أن يحسن درجات الأطفال والبالغين إلى حد ما. لكن ليس محدد مدى استمرارية الفوائد المتحصلة من هذا التدريب، ولا أيضاً ما إذا كان هذا التدريب ينتقل إلى الاستعداد الموسيقي الواقعي أو الفطري ويطوره أم لا.

وقد يكون ما يحدث هنا هو أن قدرًا كبيراً من التحسن العادى إنما يرجع إلى الفهم الأفضل لما تعنيه بعض المفاهيم كالدرجة الصوتية مثلاً، أكثر من كونه راجعاً إلى أي كسب أو زيادة واقعية في القدرة الموسيقية.

إن الافتراض القائل بأن الدروس التي يتلقاها الأطفال على يد مدرس متخصص تساعدهم في تعلم العزف على آلة معينة كالبيانو أو الفلويينة، هو افتراض واسع الانتشار بدرجة قللت من عدد الدراسات الإمبريقية التي أخذت على عاتقها مهمة تقييم هذا الافتراض أو اختياره وإثباته. أما الدراسات التي قامت بذلك فقد كشفت عن أن الأطفال الذين تلقوا تدريباً متفوقاً إلى حد على ما الأطفال الذين لم يتلقوا أي تدريب، فيما يتعلق بعدد من مهام الإدراك الموسيقي، وكذلك فيما يتعلق بمهارات الأداء الموسيقي. فعلى سبيل المثال، يعمل التدريب على التسريع بارتقاء الحساسية لبنية الدياتوني (Seven-note) ولذا تترك المعلومات التفصيلية الموجودة في الألفان، ويعمل التدريب كذلك على زيادة احتمالية اكتساب الدرجة الصوتية المطلقة Absolute pitch (انظر ما سيأتي عنها بعد ذلك). وهناك اتفاق كبير بين المعلمين على أن السنوات التي تقع ما بين الخامسة والثاسعة هي السنوات الملائمة على نحو خاص للتدريب الموسيقي، فهذا هو العمر المبكر الذي يستطيع الطفل خلاله أن يستفيد من التعليمات اللفظية، ويسيطر على المهارات اللفظية والحسية والهارمونية ويكتسب أيضاً فهماً لمعاملات التدوين الموسيقي notation.

على كل حال، فإن إسهام التدريب الرسمي في ظهور المقدرة الموسيقية للغة (الأصيلة والإبداعية) هو إسهام أقل وضوحاً. وتوحي دراسة «سلويودا» بأن هذه الدروس يمكنها أن «تسرق» الإبداع من خلال كنفها أو منعها للمتع للخاصة خلال عملية التخلي لهذه الدروس. وقد وصف بامبيرجر Bamberger تلك الحالات المتكررة من الانهيار في أداء الأطفال العباقرة، وذلك

عندما وجهت التمثيليات الداخلية المتطورة النامية داخلهم بقواعد وأنساق خارجية وتقليدية. بمعنى آخر، فإن التمكن الموسيقي والعبرية الموسيقية ليس من الضروري أبداً أن يسيرا متوازين عبر المسارات الارتقائية نفسها. ومن الممكن أن يحدث التدريب المبكر على غناء الأغنيات تحسناً قصير المدى، لكن إلى أي مدى يمكن نقل هذه المكاسب الناتجة عن التدريب إلى مرحلة الرشد، ذلك أمر غير واضح.

قد يعمل التدريب، إلى حد كبير، على التسريع بالتقدم نحو السقف نفسه (الحد الأعلى) من القدرة، رغم أن بعض المكاسب قد تميل لأن تظل دائمة كما في حالة التحكم في الجهاز الصوتي والألفة بالمسافات الموسيقية والألحان الشائعة في ثقافة معينة كذلك ما يتعلق فيها بالتذوق العام للموسيقى كشكل من أشكال الفن. ومدى جوهرية دروس الغناء في ارتقاء البراعة الصوتية الفائقة هو من الأمور الخاضعة للنسائل، وذلك لأنه يصعب علينا أن نحصل أو نعمل الآثار الخاصة بالانحسار والغبرة عن تلك الآثار التي ترجع على نحو محدد إلى الإسهام الخاص بالمعلم.

إن عدداً معيناً من معلمي الغناء يحظون بشهرة كبيرة، لكن نوعاً ما من الحلقات المفردة ينشأ هنا، فشهرة المعلمين أو صيتهم الذائع يساعدهم على اجتذاب طلاب جديدين يتقدمون بدورهم بعد ذلك كهي يدعو أكثر هذه الشهرة الخاصة بالمعلمين. أيضاً ينمو أحياناً نوع من وهم الثنائية الـ *feote deux* بين المعلم والطلاب، ومن خلاله يكون الطالب مقتنعاً بأن تقدمه يحدث أساساً لأن المعلم هو من يخبره بحدوث عمليات التقدم هذه، وعلى أساس من عمليات التدعيم المتقطع *Intermittent Reinforcement* (١٦).

قد يكون هناك أيضاً نوع من أثر الانتعاش المؤقت (Svengali effect) الذي من خلاله يستطيع الطالب أن يؤدي على نحو بارع في موقع التعلم، الذي يقوم المعلم بتعليمه فيه، لكنه غير قادر على تحويل أو نقل مهارته هذه إلى المواقف التي تقع خارج هذا الموقف، حيث يكون تشجيع المعلم غير متاح.

لا شك أن بعض معلمي الغناء يكون لديهم تأثيرهم الطيب على طلابهم، لكن معلمين آخرين قد تكون لهم آثارهم الضارة، من خلال محاولاتهم لفرض أفكار غير واقعية في أذهان طلابهم، ومن خلال التقنيات الزائفة ونظم التدريب الصارمة التي تنهك الصوت (وربما تؤدي إلى ضرر دائم في الأحبال الصوتية).

تكمُن الصعوبة الكبيرة في تقدير أو قياس القيمة الخاصة بمسارات عديدة للتدريب الموسيقي في القيام بالفصل بين السبب والنتيجة، فالأفراد الموهوبون يشقون طريقهم بأنفسهم نحو التدريب أو يسعون من أجله، ومن ثم قد يكون هناك ميل إلى إرجاع موهبتهم إلى التدريب ذاته.

على كل حال، هناك عادة درجة من التدخل بين الموهبة

والتدريب، حيث يعمل التعليم الموسيقي على معاونة الطالب على التحقيق الكامل لإمكاناته.

هناك أيضاً تلك الميزة الخاصة التي تحدث حين يتوفر معلمو الموسيقى وكليات الموسيقى التنبيه الخاص الناشئ عن بيئة تحيا بالموسيقى، وتنفس من خلالها، كما أنها تقدم للطلاب معلومات عملية كذلك المعلومات المتعلقة بنوع الآلة التي ينبغي عليه أن يشتريها وكيفية صيانتها، وكذلك بعض الإشارات الضمنية المهنية الخاصة والأماكن التي يمكن أن يجد فيها هذا الطالب الوظائف المناسبة، وأيضاً الأماكن التي يمكن أن يستعرض فيها قدراته. وأحد الأخطار الكامنة هنا هو أن هذه المؤسسات الموسيقية قد تحدث نوعاً من الانصياع - أو المسايرة - يعمل بدوره على سرقة الموهبة عالية الأمانة. إن مثل هذه المؤسسات قد تكون عاجزة عن التعرف على الإبداع العظيم، بسبب كون معايير التميز التي تنقأها ذات نظرية رجعية متخلفة، فعلى الرغم من كل شيء، رفض الطلب الذي تقدم به فبردي، أشهر من أنجبته إيطاليها من مؤلفي الموسيقى، للاختلاص بمعهد الموسيقى في ميلانو من خلال حجج تتعلق بنقش الموهبة الموسيقية لديه.

الدرجة الصوتية المطلقة Absolute pitch

تعتبر تلك القدرة على تحديد النغمات والمفاتيح الموسيقية على نحو واضح دون الرجوع، أو الإجابة، إلى نغمات سمعت من قبل، أي تلك القدرة على إنتاج نغمة معينة خاصة عند الطلب، هي أحد الجوانب الخاصة في القدرة الموسيقية، وهو جانب لم يفهم حتى الآن على نحو جيد.

فالشخص الأكثر «موسيقية» هو الشخص الذي يزداد لديه احتمال «امتلاك الدرجة الصوتية المطلقة» (١٧)، لكن ليس من الواضح ما إذا كان الظهور الأكثر بروزاً لهذه الدرجة النغمية المطلقة لدى الموسيقيين راجعاً إلى الخبرة والتعلم، أم راجعاً إلى الانضمام أو الدخول الانثقائي أو الاختياري داخل هذه المهنة من جانب الأفراد ذوي القدرة الطبيعية الفائقة. فواد من كل أربعة تقريباً من قادة الأوركسترا لديه هذه الدرجة الصوتية المطلقة، مقارنة بواحد من كل أربع مائة مغن. وقد يعزى هذا الفرق إلى حقيقة أن قادة الأوركسترا يتم اختيارهم، وإلى حد كبير، بناء على قدرتهم الموسيقية، بينما يتم اختيار المغنين لأسباب خاصة بسلامة أو صحة أصواتهم، ولكن ربما كان العمر الذي يبدأ عنده التدريب الموسيقي هو أيضاً العامل المهم هنا.

الشيء المؤكد، هو أن المرء يمكنه أن يصبح موسيقياً عظيماً دون أن يمتلك مثل هذه الدرجة الصوتية المطلقة، حيث يعتبر تشايكوفسكي وفاجنر من أعظم مؤلفي الموسيقى في العالم،

وهما من كان واضحاً أنهما لا يمتلكان مثل هذه البراعة. وبينما قد تكون «الدرجة الصوتية المطلقة» مفيدة أحياناً بالنسبة لأحد المغنين، فإنه قد تكون هناك أوقات أخرى تتداخل - هذه القدرة - فيها مع أدائه فالمغني الذي تعلم غناء أغنية من خلال مفتاح معين، ثم يجد لزماً عليه بعد ذلك أن يغنيها بمصاحبة بيانو تم خفض درجته الصوتية بمقدار نصف تون (كما يحدث بالنسبة للكثيرين من المغنين) خاصة عندما يكبرون في السن، ولا يعودون قادرين على اتخاذ أو تحمل نفس الدرجة من التوتر المرتبطة بعملية توليف الصوت tuning التي تحدث. هذا المغني لا يكون في العادة معوقاً بأي حال من الأحوال، وذلك لأنه يستطيع الغناء من خلال أية درجة صوتية أيا كانت.

لكن المغني الذي يمتلك «درجة صوتية» مطلقة قد يجد نفسه واقعاً في براثن صراع خاص ما بين المفتاح الذي تطم غناء الأغنية من خلاله، وذلك المفتاح الذي يسمعه الآن مصاحباً لأدائه، وتكون النتيجة هي أن يخلط هذا المغني أو هذه المغنية بين هذين المفتاحين أو المقامين فيغني بشكل حاد، أو يؤدي بطريقة غير مريحة بشكل عام.

قد يعوق عازفو البيانو أيضاً من خلال ذلك التفاوت بين ما يرونه وأجباء، وما يسمعون. وقد عبر العازف المصاحب The accompanist جيرالد مور Gerald Moore عن ارتباك الكبير عندما يذلل البراعة الخاصة «بالدرجة الصوتية المطلقة» لديه والتي كان يمتلكها منذ الطفولة وعبر سنوات عمره.

هناك مثالان يمكنهما أن يفيدا في توضيح المزاي والمثالب الخاصة بالصوتية المطلقة، فعندما عانت مغنية السوبرانو كريستين فلاجستاد Kristin Flagstad من مرض حاد في أذنها أدى بها إلى أن تصبح صماء فعلاً، كانت خلال عام واحد قادرة على غناء أولوفا فاجنر الكبرى في دار أوبرا الميتربوليتان باستخدام الإحساس الخاص بالدرجة الصوتية المطلقة، وهو ذلك الإحساس الذي كانت تمتلكه على نحو جيد وأيضاً من خلال الاتصال البصري مع قائد الأوركسترا التي كانت تغني بمصاحبتها.

من ناحية أخرى، فإن مغنية ميوزوبرانو mezzo-soprano (١٨) بارعة أخرى وتمتلك الدرجة الصوتية المطلقة كانت تغني مقطوعة صعبة مع كورس جوقة غير مصحوب بالعزف accompanied with قد شملت فضلاً زريعاً وذلك عندما تحولوا لكورس إلى الأداء بالصوت المنخفض (كما يفعلون ذلك كثيراً)، وذلك لأنها كانت غير قادرة على متابعة مفتاحهم المتغير والمتحول هذا. تعتبر «الدرجة الصوتية المطلقة» ذات فائدة أكبر للعازفين على

الآلات الموسيقية أو لقائدي الأوركسترا أكثر من فائدتها بالنسبة لأحد المغنين.

وقد أصغر الكسندر Alexander على أن قادة الأوركسترا غالباً ما يتم اعتبارهم «الأعداء الطيبين» للأوركسترا، كما أنه يكون عليهم أن يعملوا بجدي كي يسكبوا احترام العازفين، فإذا نظر العازفون إليهم على أنهم متشبثون برأيهم دون مبرر مقنع فقد يوقعهم أفراد الأوركسترا هؤلاء في شرك أو مصائد معينة من أجل إذلالهم. فمثلاً، عند بداية الفصل الثالث من «توسكا» هناك مقطع يحدث أن ينغم فيه في الأبواق في حالة من التساقط التغمي unison فإذا حدث أن تأمر هؤلاء العازفون بعزفوا هذا المقطع من خلال نصف تون أقل، سيكون الدخول التالي للأصوات من طبقة «الباص» Basses sound دخولاً مفرغاً ويستطيع قادة الأوركسترا الذين يمتلكون درجة صوتية مطلقة

مثل: (Solt, Mull, Maazel Abbado or Levine) أن يصححوا نغمة الأبواق قبل أن يحدث هذا الخطأ، لكن قادة أوركسترا آخرين يكونون في وضع يعرضون فيه أنفسهم للسخرية، وذلك عندما يهتمون المغنين من طبقة الباص بأن أصواتهم مرتفعة جداً. وليس مفهوماً على نحو جيد ذلك الأصل أو الجذر الذي ترجع إليه هذه الدرجة الصوتية المطلقة. وقد افترضنا في الفصل الثامن من هذا الكتاب أن تركيبة أو تاليفية اللون - النغمة - قد تفسر هذه القدرة في بعض الأمثلة الموضحة قليلة العدد.

فمن بين المؤلفين الموسيقيين الذين ذكر أنهم يرون الألوان خلال سماعهم للموسيقى نجد «ليست» Liszt (١٩) و «سكريبين» Scriabin (٢٠) و «ريميسكي» - كورساكوف Rimsky-Korsakov (٢١) و «ميسسان» Messiaen (٢٢). لكن هذه التركيبة أكثر ندرة من «الدرجة الصوتية المطلقة» ذاتها، ومن ثم فهي لا يمكنها أن تفسر كل هذه الحالات.

كان هناك شخص أو شخصان لديهما رنين دائم في أذانهما (طنين الأذنين) ذو درجة نغمة Tone ثابتة، وقد عمل هذا الرنين على تزويدها بشوكه رنانة tuning fork داخلية يقومان من خلالها بمقارنة كل الدرجات النغمية الأخرى معها. لكن مثل هذه الحالات هي أيضاً حالات نادرة. وربما كان الأفضل وضعها باعتبارها حالات تتعلّق بوجود «درجة صوتية مطلقة»

«نغمة» Pseudo Absolute pitch

أحياناً ما يتمسك الموسيقيون الذين يمتلكون «الدرجة الصوتية المطلقة» بأن بعض المقامات الخاصة تحدث حالات مزاجية أو «ألواناً» معينة لديهم. إنهم قد يقولون إن المقام الكبير Major يوحي بالراحة وإنه لامع أو براق وأن المقام G Major محلل بالحزن وإن Major يتسم بالسمو والانفتاح والتأكيد الواثق،

ان هذه الدروس

يمكنها أن تسرق،

الإبداع من خلال كنها

أو تمنحها للمتعة

الخاصة خلال عملية

التلقي لهذه الدروس

وإن D Major «عاصف» (والد D flat Major «دافني» وهكذا

ولكن، رغم أن الممارسة الخاصة بالتأليف تسير وفقاً للتقاليد من هذا النوع، فإن ترددات الصوت لا يمكن أن تكون هي الأساس لمثل هذه التقاليد، وذلك لأن معايير الدرجة الصوتية قد تغيرت عبر السنوات، بمعنى آخر، فإن D الكبير لا يمكن أن يعد لامباً أو مشرفاً لمجرد أن قراراً صوتياً Keynote مقداره ٢٩ هرتز (٢٣). يوحى بالضرورة بهذا الإحساس.

لكن كان باخ، وهايدين، وبيتهوفن، وغيرهم من الذين وضعوا أسس هذا الترابط بين المفاتيح أو المقامات والحالات المزاجية يتكهنون فعلاً من خلال مقام D مختلف، فحتى حوالي عام ١٨٢٠ كانت الدرجة الصوتية متغيرة لكنها، وعلى نحو نموذجي، كانت أدنى بنصف نغمة semitone على الأقل، مقارنة بالمعيار الخاص بأيا من هذه الذي يجعل A تساوي ٤٤٠ هرتز (والأمر شبيه هنا بذلك الموقف الخاص بعلاجات الشمس في علم التنجيم، حيث تتغير مجموعة النجوم أو الكواكب المميزة للشخص كليا عندما يحدث تطور في وصف الخصائص الشخصية المميزة له المتفقة مع هذه النجوم أو الكواكب).

إن الترابطات بين المفتاح والحالة المزاجية المؤقتة أو أمر حقيقي، دون شك، بالنسبة لهؤلاء الذين يمتلكون الميزة الخاصة بـ«الدرجة الصوتية المطلقة» والذين يشعرون بالفترات الخاصة بهذه الترابطات. لكن مثل هذه الترابطات ينبغي أن تستمد من التعلم وليس من خلال الخصائص الداخلية الخاصة بترددات الصوت المتضمنة في هذا المفتاح أو غيره.

قد تكون الدرجة الصوتية المطلقة نوعاً من الذاكرة المقامية طويلة المدى. وقد استنتج سايجل Siegel خلال فحصه لهذه الفكرة أن الأفراد الذين يمتلكون هذا الإمكان الخاص بالدرجة الصوتية المطلقة، قد خزنوا عدداً من النقاط المحددة على متصل الدرجة الصوتية في ذاكرتهم طويلة المدى، ثم استخدموا هذه النقاط بعد ذلك كمرجعيات أو أطر دلالة لتحديد النغمات الصحيحة الأخرى.

يستطيع بعض العازفين على الآلات الموسيقية أن يغنوا على نحو تلقائي على المفتاح أو المقام A، الذي يستخدمونه لمؤلفة أو ضبط النغمة، لكن بالنسبة لهم ينبغي أن يتم تشغيل أية نغمات تالية على بعد مسافة معينة من هذا المفتاح A إلى أي مدى يمكن اكتساب الدرجة الصوتية المطلقة؟ في بعض الحالات تكون هذه الخاصية شديدة القوة وبالعلة والوضوح، منذ فترة مبكرة من الحياة، بحيث تبدو كما لو كانت جبلية أو فطرية. لكن هؤلاء الأفراد الذين يمتلكونها من المحتمل أيضاً أن يكونوا من الأذنان أو غير العاديين.

ويبدو أن معظم الأفراد الذين يكيفون عن امتلاكهم لهذه الدرجة الصوتية المطلقة قد اكتسبوها خلال مرحلة مبكرة من حياتهم.

ربما في عمر ما خاصة الطفل مستعداً أو «مهياً» لهذا الاكتساب، وكما هو الحال فيما يتعلق لتعلم اللغة أيضاً

وقد اكتشفت البحوث التي قام بها سيرجنت Sergeant على طلاب الكلية الملكية للموسيقى وجود علاقة بين ظهور الدرجة الصوتية المطلقة وبين التدريب الموسيقي المبكر. فمن بين هؤلاء الذين تلقوا دروساً في الموسيقى فيما بين سن الثانية والرابعة من العمر ظهر أن ٢٩٪ منهم قد كشفوا عن وجود هذه الدرجة الصوتية المطلقة لديهم، ولم يكشف أن الأفراد الذين بدأوا تعلم الموسيقى بعد سن الرابعة عشرة عن وجود مثل هذه الخاصية لديهم. وقد وجد سيرجنت أيضاً «الدرجة الصوتية المطلقة» كانت أفضل فيما يتعلق بالآلات التي يكون الطالب على ألفة بها، وتظل عتوتهم أو تسميتهم للدرجات النغمية متفوقة عندما يتعلق الأمر بالآلات التي تعلموا العزف عليها في فترة مبكرة من حياتهم، مما يشير، مرة أخرى، إلى أهمية خبرات التعلم المبكرة

ورغم أن التدريب المبكر يبدو أمراً بالغ الأهمية، فإنه ليس هو العامل الوحيد هنا، فبعض الأطفال الذين يبدأون الدروس على نحو مبكر لا يتقنسون الدرجة النغمية المطلقة، كما أن آخرين يصبحون وارعين بهذه القدرة خلال سنوات مراهقتهم المتأخرة فقط. وعلاوة على ذلك، فإن القدرة الخاصة بتسمية «أو عتونة» الدرجات الصوتية pitch-naming نادراً ما تكون «مطلقة» أو كاملة، كما تدل على ذلك الأسماء الخاصة بها، فالأفراد يكشفون عن درجات من القدرة، كما يظل الكثيرون ممن يمتلكون هذه الدرجات من القدرة يحتفظون بها بشكل غامض أو غير محدد الملامح.

وغالباً ما يعمل الإنهاك والمرض والغياب الطويل عن الموسيقى على تعويق أو تعطيل هذه القدرة الخاصة بتسمية الدرجات الصوتية، كما أنه مع تقدم الأفراد في العمر تميل درجاتهم الصوتية الداخلية إلى أن تصبح أعلى. فخلال سنوات منتصف العمر غالباً ما تتغير الدرجة الصوتية نغمة a semi-tone ثم بعد ذلك تتغير حوالي نغمة كاملة a full-tone

وبينما قد تبدو معظم الأشكال المثيرة للاهتمام من الدرجة النغمية المطلقة إما وراثية فطرية أو مكتسبة خلال الطفولة، فمن الممكن أن نحسن الأداء الخاص بعتونة الدرجة الصوتية على نحو جيد عبر الفترة الممتدة من الطفولة إلى الرشد. ويبدو أن أكثر أساليب التدريب نجاحاً هي تلك التي تعتمد على فكرة التركيز على نقاط إحالة أو نقاط مرجعية محددة بدلاً من إعطاء انتباه مماثل لكل تلك النغمات الموجودة على السلم الموسيقي. وقد وصف برادي Brody أسلوباً استطاع من خلاله أن يعلم نفسه «الدرجة الصوتية المطلقة» عندما كان عمره ٣٢ سنة فقد برمج برادي جهاز الحاسوب الخاص به لإنتاج نغمات Tones تنتمي

لدرجات صوتية متنوعة على السلم الكروماتي، مع وجود نسبة أعلى للدرجة C وكان يتدرب على ذلك لمدة نصف ساعة يومياً، وقد استطاع أن ينجح بشكل واعي في الاحتفاظ بدرجة صوتية واحدة فقط، وبعد حوالي شهرين استطاع أن يحدد النغمة C بقدر قليل من الخطأ، لكن النغمات الأخرى كانت قد بدت تكسب لديه «لوناً» خاصاً أيضاً كما أنه قد وجد نفسه يحدد درجة صوتية خاصة بالأصوات الموجودة في البيئة المحيطة به أيضاً، فالشلاجة كانت تدندن أو تصدر طينياً من النغمة B، بينما كانت اللبنة الخاصة بطفله تصدر صوتاً من النغمة A وهكذا، فإنه يبدو ممكناً أن نلغي درجة ما من الدرجة الصوتية المطلقة في سنوات متأخرة مقارنة بالطفولة، وذلك من خلال استخدامنا للنقاط المرجعية المتقنعة أو المعيارية الخاص، وربما كان الاختيار لأفضل النقاط المرجعية هنا معتمداً على

الخبرة المشتركة لدى الموسيقيين، فالمغنون قد يستخدمون النغمة C وذلك لأن سلم النغمات الأبيض white note scale غالباً ما يبدأ من هذه التدريبات الصوتية، هذا بينما قد يستخدم العازفون على الآلات النغمة A (وهي أساس موالفة أو ضبط الآلات المعتاد). وقد يفضل العازفون على البيانو شيئاً مثل الـ F major triad (٢٤) وسواء كانت الدرجة الصوتية المطلقة مهارة مهمة ينبغي اكتسابها أو لم تكن كذلك، فهي قضية ما زالت عرضة للجدل والنقاش. إنها - هذه القدرة - نعمة ذات وجهين (انظر ما قلناه سالفاً عنها). كما أن هناك دلائل قليلة حول علاقتها بسمات موسيقية أخرى، كذلك القدرة على الارتجال أو تلك القدرة الخاصة بإصدار أحكام وتقويمات حول الدرجة الصوتية النسبية، relative pitch.

الموسيقى والمخ

لدى معظم الأشخاص الذين يستخدمون يدهم اليمنى (في الكتابة مثلاً) يكون نصف المخ الأيمن هو النصف السائد لديهم، يتعامل هذا النصف مع الوظائف المعرفية اللفظية والتحليلية والتنفيذية، بينما يختص النصف الأيمن من المخ أكثر بالعمليات البصرية، والمكانية، والكلية وحسية الطابع، كما أن النصف الأيمن يكون متضمناً أكثر فيما يتعلق بالانفعال وإدراك النكتة أو تفهيمها.

يعتمد إدراك الموسيقى وتأييدها وأدائها على نحو كبير على عمليات تأخذ شكل أنماط كلية، وهناك اعتقاد كبير لدى العلماء الآن بأن النشاطات الموسيقية الخاصة بالإدراك والتأليف والأداء هي من نشاطات النصف الأيمن من المخ، فلم تظهر أية مظاهر دالة على الخلل أو الضعف في التنطق الموسيقي أو

القدرة الموسيقية لدى العديد من المرضى الذين كانوا يعانون من حساسات لفظية Verbal aphasia ترجع إلى إصابة ما في النصف الأيسر من المخ.

وقد وصف جوت Gott حالة مريضة كان نصف مخها الأيسر قد أزيلت تماماً من خلال الجراحة بسبب إصابتها بمرض خبيث. وعندما سألت هذه المريضة عن معنى كلمة «بتلألأ» «spangled» أسهت في الأداء الغنائي الكامل لنشيد «ليبارك الله أمريكا» منبهة أرباعاً بقولها «والآن هذا هو ما تعنيه هذه الكلمة...». وقد كان واضحاً أنها فصلت أن تفهم وأنها تستطيع أن تفعل ذلك على نحو جيد تماماً وغالباً من خلال الكلمات المناسبة، وأنها كانت تستطيع استخدام هذا الشكل في التعبير للتوصليل عندما لم يكن في استطاعتها استخدام الكلام الطبيعي، وعلى الشاكلة نفسها، هناك تلك الملاحظة الخاصة التي تشير إلى أن العديد من الذين يعانون من اللجاجة في الكلام لا يظهرون أي إعاقه عندما يخفون، وقد استخدمت هذه الملاحظة كطريقة مناسبة في العامل الكفاءة مع هذا النوع من المعجز، مما أكد الانفصال الخاص بين الكلام والموسيقى باعتبارهما وظائف للنصفين الأيسر والأيمن من المخ وعلى التوالي. من الممكن اليوم من خلال الفحص المقطعي للمخ بواسطة إطلاق البوزيترون (٢٥)

Posetron emission (PET) brain scanning

أن نلاحظ هذا الفرق بين نشاطات نصفي المخ على نحو مباشر - فعندما يستمع الأفراد للموسيقى يظهر معظمهم نشاطاً أكبر في النصف الأيمن من المخ، بينما تشير نشاطات الكلام إلى استهلاك أكبر للطاقة في النصف الأيسر.

وقد يكون من قبيل التبسيط الزائد على كل حال، أن نقول أن النصف الأيسر ليس مشتركاً في العمليات العقلية الخاصة بالموسيقى؛ حيث يظهر بعض المرضى الذين يعانون من حسبة لغوية معينة خلاًفاً في القدرة الموسيقية، خاصة في تلك الجوانب من الموسيقى وثيقة الصلة بالوظيفة الرمزية للغة، مثل تسمية الأخالفات الهارمونية chords وتذكر القصائد الغنائية lyrics. هناك حالة وثيقة الصلة بما نقلوه الآن خاصة بإعازف فيولينة محترف كان في حوالي الأربعين من عمره، وكان يعاني من «إصابة» ما في النصف الأيسر من مخه (كما وضح ذلك من نمط الشلل الجسدي لديه والصعوبة اللفظية التي عانى منها). ورغم أن القدرة على تمييز الدرجة الصوتية لديه ظلت سليمة، فإنه قد فقد القدرة الخاصة «بالدرجة الصوتية المطلقة»، كما أنه بينما كان ما زال قادراً على عزف وغناء الموسيقى على نحو صحيح، فإنه لم يعد يستطيع التعرف أو التحديد للعلى الذي

على كل حال، هناك

عادة درجة من

التداخل بين المهية

والتدريب، حيث يعمل

التعليم الموسيقي على

معاونة الطالب إلى

التحقيق الكامل

لإمكاناته.

يعرفه أو يقينه. أي لا على مؤلفه ولا على الأسلوب الذي ينتمي إليه هذا العمل

وهكذا، فإنه يبدو أن بعض الجوانب القوية الخاصة بالموسيقى تتطلب وجود نصف مع أيسر سليم، حتى عندما تكون الجوانب التشكيلية configurational الخاصة بالموسيقى (مثل للحن والهارموني) متموضعة على نحو كبير في النصف الأيمن من المخ

هناك أيضاً بعض الشواهد التي تشير إلى السيطرة الجانبية lateralization (٢٦) الخاصة بالنشاط الموسيقي هي أمر يكون واضح المعالم بالنسبة للأشخاص غير ذوي الخبرة الكبيرة بالموسيقى مقارنة بالأشخاص المدربين في مجال الموسيقى. ويمكن تفسير هذا الاكتشاف المثير للدهشة إلى حد ما على نحو أفضل من خلال افتراض أن الموسيقيين المحترفين، ونتيجة للسنوات الطويلة من الدراسة والانغماس في فهمهم يتجهون الفرصة على نحو تدريجي للنصف السائد (الأيسر) لديهم كي يتحمل مسؤوليته في التحليل والاداء الموسيقيين، إضافة إلى ما يحدث، بشكل وثيق الصلة لهذا الأمر في النصف الأيمن من المخ أيضاً، وفي النهاية ، يكون المخ الكلي (الأيمن والأيسر) لدى الأفراد ذوي الخبرة في مجال الموسيقى، مشتركاً في هذه النشاطات الخاصة المتعلقة بالموسيقى لديهم ، أي لا يكون الأمر قاصراً على النصف الأيمن فقط ، كما هو الحال بالنسبة للجمهور العام.

إن نوعاً من التوازي المماثل يمكن مشاهدته لدى الشخص الذي يعرف عدة لغات والذي وجد العلماء أن اللغة الأخيرة في الاكتساب لديه، تكون منتشرة في منطقة النصف الأيمن أكثر من لغته الأصلية التي تظل متموضعة في النصف الأيسر، ولأن الأذن اليمنى ترتبط أساساً بالجانب الأيسر من المخ والعكس بالعكس ، فمن الممكن المقارنة بين القدرات الموسيقية في الجانبين الخاصين بالمخ من خلال عرض بعض المثيرات على كل أذن من الأذنين على نحو مستقل . وفي تجارب أخرى تم عرض أصوات مختلفة على الأذنين من خلال جهاز سماعات الرأس Headphones ويشكل متزامناً (أي في آن واحد). وكان يطلب من الشخص (المبحوث) أن يقرر طبيعة هذه المثيرات. ويسمى هذا الأسلوب بمهمة السماع الثنائي dichotic listening task وقد أكدت الدراسات التي استخدمت هذه الأساليب أن التدريب الموسيقي ينتج عنه ميزة خاصة بالتحول نحو الأذن اليمنى (ومن ثم نصف المخ الأيسر). وأن هذا يرجع إلى أن الموسيقيين المدربين يستخدمون على نحو أكبر الاستراتيجيات التحليلية من أجل أداء مهامهم الموسيقية.

ويبدو أن ما يساهم به التدريب والخبرة الموسيقية هو تكوين نظام خاص يشبه اللغة من أجل ترميز ووصف الاحساسات

المسمعية، التي هي أمور ضرورية بالنسبة للموسيقى. إن هذا النظام يساعد في التذكر وفي المناقشة والأداء الموسيقي، لكنه قد لا يكون بالضرورة معززاً للتذوق الموسيقي، خاصة عند المستوى الانفعالي الخاص بالاستماع المحض أو الخالص بالموسيقى. فمن المحتمل أن يكون التذوق معتمداً أكثر على العمليات النشطة الخاصة بالنمط الكلي أو الإجمالي للمخ، وهي وظائف «حسية» خاصة بالنصف الأيمن من المخ سواء لدى الأشخاص المدربين موسيقياً أو لدى الأشخاص البسطاء أو أصحاب الخبرة غير المتطورة في مجال الموسيقى.

وقد استنتج بعد مراجعتهما التفصيلية للتجارب التي أجريت على السيطرة الجانبية لنصفي المخ (أيمن/أيسر) أن القيمة الأساسية لهذه الدراسات بالنسبة للربط الموسيقي تكمن في أنها تشير إلى حقيقة أن «الموسيقى» هي في الوقت نفسه، تركيبية وتحليلية، وأن هناك شكلين من أشكال الإدراك للموسيقى والأداء لها، وأنه في مقابل هذين الشكلين، هناك حاجة لتدريب الطالب ليس فقط على أن يفسط هذين الشكلين على نحو ناجح، ولكن أيضاً أن يحظى بالتدريب والمتعة، ومن خلال تحوله أو تنقله الدائم فيما بينهما.

هناك مؤشرات أخرى على أن الرجال والنساء يختلفون فيما يتعلق بدرجة لا تماثل المخ Brain asymmetry وعلى نحو خاص، يبدو النصف الأيمن من مخ الذكور أكثر تخصصاً في النشاطات المكانية ويشكل يفوق مثيله (النصف الأيمن) لدى الإناث، هذا الذي - أي النصف الأيمن لدى الإناث - يقوم بمساعدة نشاطات الجانب الأيسر من المخ لديهم وإلى أكبر حد ممكن. إن هذا قد يفسر العديد من الحقائق المحيرة نوعاً ما، ومنها تلك الحقائق الخاصة بالتمييز الملحوظ للذكور على اختبارات نسب الذكاء المكانية، وذلك التفوق الطفيف الخاص للنساء على الاختبارات اللفظية واختبارات الذاكرة، وذلك التعرض الكبير لدى الذكور لإصابة المخ التكوينية والصدمية

«constitutional and traumatic brain damage» (وحيث يكون الموضوع التشريحي للإصابة أكثر حسماً في تحديد آثارها السيكلولوجية لدى الرجال أكثر من النساء)

إن ما سبق قد يكون مفيداً أيضاً في تفسير الحقيقة المتعلقة بما لوحظ من أنه رغم أن النساء قد كتبن العديد من الروايات المشهورة عبر القرون القليلة الأخيرة، فإنهن لم يستطعن أن يتركبن لأنفسهن أية بصمة مميزة في مجال التأليف الموسيقي. وقد أوضح هاززل Hezzer أن النتيجة الخاصة بوجود لا تماثل كبير في المخ لدى الذكور نتيجته يتأكد صدقها أيضاً حتى عندما تتم المقارنة بين المؤلفين الموسيقيين وبين العازفين على الآلات الموسيقية من الذكور والإناث. على كل حال ، فإن النظرية التي تربط بين النوع (ذكر/أنثى)

وفي تطبيق أكثر إكلينيكية للمردود السمعي المرتبط بجهاز رسام المخ الكهربائي EEG بذلت محاولات لمعرفة ما إذا كان المرضى الذين يفتقرون إلى اللغة اللفظية، كالأطفال الاجتراريين مثلاً Autistic children ، يمكنهم التخاطب مع غيرهم بواسطة مفاهيم متقدمة «ناعبة من النصف الأيمن» عن طريق الناتج أو المخرج الخاص «بموسيقى المخ» brain music الموجودة لديهم، وكان جوهر هذه الفكرة هو: إذا كان العجز الذي يعاني الفرد منه متعلقاً بإنتاج الكلام على نحو خاص، أو متعلقاً بالمنتج اللفظي في شكله العام (بما في ذلك الكتابة)، فإن تزويد هذا الفرد «بأداة نطق» مستقلة قد يكشف عن عالم رائع من الفعاليات لم يتم طرقه حتى الآن.

قد يكون هناك بعض الأشخاص المحرومين من أية براعة في استخدام اللغة المألوفة، لكنهم يمكنهم على الرغم من ذلك أن يتحدثوا بشكل يتسم بالفصاحة القائمة عن طريق الوسيط الخاص بالموسيقى.

وكما كان حال الفكرة الخاصة باستخدام موجات المخ الكهربائية لمساعدة المؤلفين الموسيقيين المحترفين، لم تكن التطورات الخاصة بالنسبة لهذه الإجراءات الأخيرة الخاصة بأداة النطق الموسيقية لافتة للانتباه إلى حد كبير، لكن الفكرة جديدة، فكما إن طبيعة الأفراد الذين قد تعزز إبداعهم أكثر من خلال مثل هذه الإجراءات، قد لا تكون - هذه الطبيعة - قد تحدثت بعد في أذهان هؤلاء الطماء، كما إن النظم والخبرة طويلة المدى قد ينتجان طلباً أعظم مما قد نظن.

ورغم أننا لا نعرف حتى الآن ما سيُسفر عنه الأمر في المستقبل، فإن فكرة «العائد الحيوي» تمثل منطقة جديدة ومثمرة للقاء المشترك بين علم النفس وفنون الأداء.

تكنولوجيا «البيدي» MIDI Technology

هناك شكل آخر من أشكال المردود يبدو واعداً، كأداة إكلينيكية وكوسيلة تعليمية، ويمثل هذا الشكل فيما يسمى بنظام «المساحة الرقمية المشتركة للأداة الموسيقية»

MIDI (the Musical Instrument Digital Interface) (MIDI)

وهذا النظام هو بمثابة التطوير لأسلوب مؤلف «موج» Moog Synthesizer الذي يمكننا ترميز الأداء الموسيقي رقمياً من خلال الحاسوب، بحيث يمكن القيام بتحليلات مفصلة على هذا الأداء بعد ذلك.

وتشمل المتغيرات التي يتم تخزينها في الحاسوب على الدومعة Duration والدرجة الصوتية، والشدة، وعلى الطابع المميزة النغمات Timbre، وكذلك الفواصل أو المسافات الزمنية بين النغمات.

ولعل أحد أكبر التطبيقات وضوحاً هنا ما يتعلق بالإشراف على

وبين درجة السيطرة الجانبية للمخ تظل نظرية خلّاقية في الوقت الراهن، وأنه من المحتمل أن تكون هناك عوامل اجتماعية ودافعية أخرى، كالفرص المتاحة والعزيمة المتوفرة، وغيرها من العوامل التي ستسهم على نحو واضح في هذه الإنجازات الفارقة للرجال والنساء في مجال الموسيقى.

الأمر المؤكد، أن هناك قدرًا من التداخل أو الاشتراك ما بين الرجال والنساء في كافة أنواع القدرات، بحيث لا يجب ألا يحاق أي فرد من متابعة مسيرته الموسيقية الخاصة، على أساس فقط من نوعه البيولوجي المميز.

المردود الحيوي Biofeedback

تتمثل إحدى الطرائق التي تستطيع الموسيقى من خلالها أن تؤثر على انفعالاتنا في قيام هذه الموسيقى بتحديد أو تعيين إيقاعاتنا الفسيولوجية مثل إيقاع ضربات القلب، وموجات المخ الكهربية (انظر الفصل الثامن)، وكذلك تلك القوة الخاصة التي تمارسها عملية التقديم الإيقاعي للمثيرات من أجل إحداث حالات شبه تنويمية، قد تصل إلى مرحلة الغيبوبة أو النوبة التشنجية، وكل هذا أمر معروف تماماً الآن.

لكن بينما قد تؤثر الموسيقى على إيقاعات أجسادنا، فإنه يبدو محتملاً أيضاً أنها - أي هذه الموسيقى - وبمعنى معين تكون أيضاً من إيقاعاتنا الجسدية ذاتها. فالضربات أو الدقات الموسيقية قد تصل إلى تأثيرها المنشود إلى حد ما من خلال محاكاتها لإيقاعات أجسادنا.

ومنذ ذلك الاكتشاف لأن عملية الجسد «التلقائية» أو (الأوتوماتيكية) من الممكن أن تخضع للتحكم الواعي الكبير من خلال عمليات تحويل معينة لطاقت هذه العمليات، وبطريقة تسمح بوجود مردود سمعي أو بصري خاص بها، منذ ذلك الاكتشاف أجريت التجارب حول الإمكان الخاص باستخدام موجات المخ، على نحو مباشر، كقوة إبداعية. فإذا كان المؤلف الموسيقي المحترف يجلس أمام البيانو وأضماً سماعات على أذنيه تزوده بصوت مماثل لموجات مخه الكهربية، فإنه يمكنه أن يستخدم مثل هذه الموجات كشاعدة أو أساس للإلهام بينما تتجول أصابعه حول المفاتيح محدثة للجلبة أو «الضجيج».

إن هذا التدريب هو شيء مفير للاهتمام وذلك لأن الأفكار والمشاعر ستأثر بدورها بما يسمعه ويعرفه. هذا المؤلف الموسيقي وكذلك بأية أفكار تلقائية أخرى تطرأ له خلال هذه العملية. إن هذه التبادلية الفريدة المتضمنة في هذه العملية، قد تثبت أنها مصدر جديد للأساليب والأفكار الموسيقية الجديدة، بصرف النظر عن كونها خبرة مفيدة بالنسبة للمؤلف الموسيقي ذاته.

الأدوات المختلفة، حيث تسمح هذه التيسيرات التي يوفرها هذا النظام بتصحيح الأخطاء وكذلك القيام بعمليات تنقيح مختلفة للأداء (بشكل مماثل لما يقوم به منسق الكلمات (Word Processor) في الحاسوب). غير أن قدرة هذا النظام على وصف الفروق الفردية في مهارات الأداء - مقارنة بغيره من الأنظمة - من خلال مصطلحات إحصائية تفتح أمامه مجالات هائلة كأداة بحثية وعلاجية في الوقت نفسه.

تعطي عمليات التسجيل العادية للصوت تسجيلاً دقيقاً للأداء الموسيقي، وكذلك بعض العمليات البسيطة كإبطاء الصوت المسجل على أسطوانة والذي نستمتع إليه بقدر الإمكان. أما الميزة الخاصة بالميدي MIDI فتتمثل في إمكان إنتاج درجات رقمية بالنسبة للجوانب الدقيقة المختلفة من الأداء الموسيقي، ومن ذلك مثلاً ما يتعلق منه بدرجة التداخل أو التوافق في رنين النغمات المتجاورة التي تعزف من أداء لحني متصل Legato معين (٢٧). ويجب سامون ونيمارك Salomon and Newmark كيف أن الفروق الفردية في الدرجات الخاصة بأمر كهذا يمكنها أن ترتبط بمهارة وخبرة عازف البيانو. ومن ثم أصبح ممكناً تحليل تلك الجوانب التي تشكل الأداء الجيد. وقد بدأت أيضاً الخطوة الأولى في استخدام هذا الأسلوب لمراقبة التقدم في التغلب على المشكلات الراجعة إلى أضرار فرط الاستعمال overuse injury يقدم هذا النظام (MIDI) إذن أسلوباً للتحليل المفصل لكل من مظاهر القوة والضعف في العزف، وهو ما ينبغي أن تثبت فائدته في المستقبل لكل من العازفين والمعالجين الإكلينيكيين ، خلال مساعدتهم جميعهم للفنانين الموهبين في الوصول بأدائهم إلى حده الأمثل، وأيضاً في تغلبهم - أو قهرهم - للعديد من الصعوبات التي يواجهونها.

الهوامش:

- (١) الطفل الاجتماعي Autistic child حالة مرضية خطيرة تظهر في الطفولة وتتمسح بحالة من الانسحاب من الواقع، وتتمثل الاستجابة أو الاهتمام بالآخرين، مع مظاهر خلل في اللغة والتواصل مع الآخرين شديدة العدد. مع وجود مجموعة من الحركات النمطية المتكررة والاهتمام بالأشياء الجاسدة غير الحية، وغالباً ما تظهر هذه الحالة قبل أن يصل الطفل إلى عمر سنتين ونصف أو ثلاثين شهراً وأحياناً ما يطلق عليها - اسم ضلال الطفولة.
- (٢) الكعك البلهاء الشخص الذي تقع نسبة ذكائه داخل فئة ضعاف العقول لكنه يتسم بالتفوق الكبير في قدرة خاصة كالذاكرة أو الحساب أو الرسم أو الموسيقى - الخ. وهو يحتاج عموماً للاهتمام خاص من الآخرين نتيجة لانخفاض نسبة ذكائه العامة.
- (٣) نسبة ذكاء العابرة في ضوء النظرية التقليدية للعقير تقع فوق ١٤٥ نسبة ذكاء الشخص المتوسط يقع عند نسبة ١٠٠ لكن النظريات الحديثة في علم النفس لا تربط العقيرة بالذكاء بل بالإبداع (والإبداع نظرة مجردة أحياناً معين أو للحياة عموماً وليس مجرد ذكاء مرتفع الذكاء ضروري لكنه ليس كافياً). والمبدعون من قامه استينير وبكاسو وينهوس وشكسبير الخ هم العابرة المفقيرة.
- (٤) العصور الذهبية أو بتقريبين الموسيقي لا يهتمون بها.
- (٥) أي أنها ارتباطات دالة لكنها ليست كبيرة بدرجة مقبولة.
- (٦) الليوسيل أو بالظليل، وحدة القياس الفلكلوري في شدة صوتين أو تماثل عشرين.

(٧) يشير المصطلح كمعهوم من القياس النفسي إلى الاختبار يكون صادفاً عندما يقبض ما وضع لقياسه وليس شيئاً آخر فاختبار الذكاء ينبغي أن يقبض الذكاء وليس شيئاً آخر كالانفعال مثلاً.

(٨) أي مجرد معيار يمكن من خلاله الحكم أو التقدير أو التصنيف لمستوى أداء الأفراد.

(٩) الهرمون الأساسي لدى الذكور وهو المسؤول عن معظم التغيرات الهرمونية والجسمية التي تحدث لدى الذكر عند سن البلوغ ويعدّه المنزج.

(١٠) مؤلف موسيقي وعازف بيانو أمريكي مشهور (١٨٩٨-١٩٣٧) ألف عدداً من الأوبرات أهمها.

(١١) مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا وعازف بيانو أمريكي مشهور ولد عام ١٩١٨.

(١٢) بلاحدان المعلومات الخاصة بالمر الذي يتراوح ما بين الثامنة والثانية عشر موجود أصلاً في الجدول الخاص بالمؤلف وقد أضفناها تيسيراً على القارئ العربي.

(١٣) تنتج الفوائد المناعية عن تصليب جدارتين منويين لوبوستون مستقلتين في الوقت نفسه، وذلك يكون كل منهما في شحنة مثقلة، كما يكون كل منهما مستقلاً بخصوصه الهرموني (يمكن أن يكون أحدهما ذكر والآخر أنثى) أما التزاوج المناعي فتنتج عن انقسام بيوضة واحدة مصحبة إلى قسمين - أو أكثر - يتشابهان في كل شيء تقريباً بحيث يصعب التمييز بينهما.

(١٤) المقصود أن هذه الدراسات نتجت اهتمامها بالوراثة فقط وإهمالها للبيئة فإنها تكون مهتمة بنصف العوامل نفسها الساسمة في تشكيل القدرة الموسيقية.

(١٥) والمصطلح للعالم الأمريكي إيرهام ماسلو الذي ذكره في سياق حديثه عن المبدعين والمحققين لذواتهم عموماً، وكان يقصد بذلك النشاطات التي يشتمل خلالها المبدعون والمحققون لذواتهم أنهم أكثر كلفة وأكثر تكاملاً وأكثر وعياً بذواتهم وبالعالم المحيط بهم إنها النشاطات التي يشعرون خلالها أنهم أكثر حياً وقبلاً للآخرين وأكثر تحملاً من الصراعات والقلق، وأكثر فهماً للواقع على نحو إيجابي وبناء.

(١٦) سبيل الإجابة إليه في أحد فواصل الكتاب، ويقصد بها إعطاء التشجيع أو المكافأة ليس غني عن استحسانه صحيحة (وهو التشجيع المستمر) لكن غني بعض الاستجابات المصححة وبشكل يتم تلخيصه سلفاً في صورة مددات أو أساليب التشجيع المقطوع أكثر كفاءة من المستمر إذ تجعل الاستجابة دالة لتطكاره (١٧) وهي من نوع شرات التكرار البديهة التي تنحس إلى ما يصحبه طلاء النص المعروفين ذاكراً المدى الطويل للدرجات الصوتية الأصلية وأسما نغمات السلم المقترية بها.

(١٨) دار الأوبرا وإيالة الأساسية في نيويورك وبالولايات المتحدة افتتحت لأول مرة عام ١٩٢٣ وهي أحد مكونات مركز ليونارد لادن الأداء الذي تم افتتاحه في سبتمبر ١٩٦٦.

(١٩) فرانز لست مؤلف موسيقي مصري شهير (١٨١١-١٨٨٦).

(٢٠) إيكسترس سكرابين (١٨٧٢-١٩١٥)، مؤلف موسيقي روسي أكد وجود علاقة بين الفن والبر وحاول التعبير عنها بالموسيقى.

(٢١) ريمسكي - كرساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨) مؤلف موسيقي روسي شهير من مؤلفاته الشهيرة صانكس العاصريات العربية، عشر، شهر راد.

(٢٢) أرفييه ميسيان (ولد عام ١٩٠٨) مؤلف موسيقي وأستاذ موسيقي فرنسي معروف كوكراً من مصاحي فرديس الطير في أعماله الأوركسترا.

(٢٣) الهزتر: وحدة تردد تعادل دورة في الثانية.

(٢٤) حرف ف موسيقي يقابل نغمة أو مقام هاء Major السلم الكبير، ومجموع ترددها = ثلثاها الثلاثي تمام الكبير.

(٢٥) المايكروتن: جسم موجب ذو كثافة تعادل كثافة الإلكترون.

(٢٦) أي واقع التصغير وفيها يتصل بنصفي المبع، الأيمن والأيسر، فكل نصف يقوم بعمله بشكل مستقل نسبياً عن النصف الآخر.

(٢٧) ليجاتر: الرباط المتصل، الرباط للحني Legato، قوس يوضع فوق عدة نغمة متعاقبة أو على جملة موسيقية تؤدي مبرجة جميعها، ففي الآلات الوترية القوسية تؤدي جملة قوس واحدة، وفي آلات النفخ والعباء تؤدي في نفس النغمة وفي آلات الوترية الكيبانوي والغارموني تؤدي دون انفصال بعضها بعضاً بعدد آخر.

(٢٨) طرق يختصر هذا المصطلح على log يستخدم من خلال طلاء بعض الأصوات المنطوقة التي تكتب من هذا الطابع والأسلوب ويستخدم بكثرة في الموسيقى الكلاسيكية.

ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ - ١٩٢٠م)

اشتغل البهلاني على كسر النسق اللغوي المؤلف والتركيز على نمط من المفردات والعدول بها

أحمد علي محمد*

المقدمة

دواعي البحث وخطته ومنهجه:

مضت الدراسات الأدبية التي تصب في مضممار تحليل النصوص الشعرية في العصر الحديث في سبل تكاد تنعدم فيها الصور وتقلبت مناهج لا يحسن للمرء ضماها في طاقة تشدها قوة الى التجانس والتشابه، وهذه بالطبع علامة ثراء، مثلما هي إشعار فوضى، إذ تعاطف مدّ الاشكالات بوجه النقد الأدبي اليوم وهو يحدد مداخله لتقديم توصيف أو تحليل للظاهرة الأدبية للخروج من مأزق تنوع المناهج النقدية الجديدة وكثرتها، ومع ذلك تسنى لكثير من الدارسين اللولج في النصوص الأدبية بإحدى طريقتين: الأولى لا تخرج عن شرح النصوص وتفسير الغامض منها على صعيد الألفاظ والمعاني، ومتابعة ما يبرز على السطح من أنماط أسلوبية يشار إلى أثرها الجمالي والفني، وتحديد أصول الموضوعات والأفكار، وتحليل العواطف والانفعالات والصور المثيرة، والحيالات الجامحة وغيرها من اللطائف الفنية واللغوية في النص المدروس، وكل ذلك إنما يكون لغرض الفهم والتأمل

* أكاديمي من سوريا

والأخرى، تخطو خطوات واسعة باتجاه ما أتاحتها المناهج النقدية الحديثة في الغرب من افكار ومصطلحات مقبوسة من الأسنوية والشكلانية والبنوية والأسلوبية والتفكيكية ونظرية التلقي وغيرها، وقد صلح منها شيء في أثناء التطبيق الأدبي، وتعذر صلاح أشياء أخرى، وعلى أية حال فهناك كثير من الباحثين من أظهر حماسة لتطبيق مبادئ هذه المناهج ولاسيما البنوية، ظانين بأنهم قدموا إنجازات مهمة بتحويل النص المدروس، خصوصا القديم، الى رسوم بانية وأشكال هندسية ورموز رياضية من شأنها إظهار الظاهرة الأدبية قبل كل شيء، كما هو الشأن في محاولات كمال أبو ديب البنوية وتطبيقاته على النصوص الشعرية الجاهلية في مؤلفه «جدلية الخفاء والتجلي». وفهد عكام في كتابه «الشعر الأندلسي نسا وتأويلا» وغيرهما.

أما الدراسات التي تناولت الأسلوب في تراث السلف والمحدثين مثل دراسة عبدالسلام المسدي «الأسلوب والأسلوبية» ومحمد عبدالطلب في «البلاغة والأسلوبية» وصلاح فضل في «علم الأسلوب» فقد عرضت لمساائل في غاية الأهمية، وخصوصا في الجوانب النظرية، وأما المجال التطبيقي فكان مدام محدودا. ونحن إذ نقدم هذه المحاولة لا نزع أننا نستوفي كل الجهد، وإنما قد نقع في مدى أضيق مما لاحظناه عند غيرنا، غير أن هذه الدراسة تجد لنفسها مسوغا لتسهم في هذا الباب، بتمثل بأجراء تطبيقات أسلوبية على نتاج شاعر محدد، والأفادة من النواحي النظرية الثرية التي أفرزتها الدراسات السابقة، وفي الوقت ذاته الافادة من تطبيقات المفسرين والبلاغيين الموضوعية التي حظت بها الكتب القديمة سواء أكان ذلك في كتب التفسير كما هو الشأن

عند الزمخشري في «الكشاف» أم في كتب البلاغة كما هو الحال عند عبدالقاهر في «دلائل الإعجاز».

وقد استقر لنا النظر إلى الظواهر الأسلوبية في شعر أبي مسلم على الوجه الآتي

١ - مجالات الأسلوب ومفهومه وهنا حاولنا الوقوف عند شواهد منتخفة من تراث السلف في تعريف الأسلوب وتحديد مجالاته التطبيقية ليكون ذلك مركزاً يتكامل وما أفدناه من آراء علماء اللغة والدارسين المحدثين في هذا الباب

٢ - ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني، وقد تهياً لنا أن تلك الظواهر تتركز حول ثلاث نقاط الأولى تتصل بالانحراف الأسلوبي أو ما يعرف بالعدول عن الأصل، ويندرج تحت أطوارها مؤشرات أ - انحراف عن القاعدة وعن أصل الكلام الوضعي لغرض بلاغي، وهو انحراف يشكل منبهات أسلوبية تلفت نظر القارئ إلى مدى

التجاوز الذي قام به الشاعر في هذا الموضوع أو ذلك كالاعتماد على المجاز والاستعارة والتمثيل، وفي الوقت نفسه يمثل قيدا جديداً يضاف إلى مجموعة القيود التي تحدد لمسطح مجالات الاستخدام اللغوي بالصورة المثالية ب - وانحراف عن النسق النحوي كالتلفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط وغيرها.

والثانية ما يعرف بالسباق الأسلوبي، أو «النموذج اللغوي المنكسر بمنصر غير متوقع» كما عرفه ريفاتير، وتناولنا في هذه النقطة أزمنة الأفعال وما نشير إليه مسألة التنوع الزمني على صعيد السياق الأسلوبي، ثم وقفنا عند معدلات التكرار والتضاد.

والثالثة انحراف ينتهك القاعدة دون مراعاة الأسس، كالنصرف في أبنية بعض الكلمات، وهي أمثلة محكومة بالضرورة ومحصورة في مجالات محددة كان الباعث عليها في كثير من الأحيان الحفاظ على الكيان العروضي للبيت.

أما المنهج في هذه الدراسة فيحسب تحديده في هجتين: الأولى تحديد ظواهر الانحراف طبقاً لتأثرها بعمد الاختيار والتركيب، وهي الطريقة الخاصة بنظم الألفاظ ضمن عبارات تشير إلى استعمال خاص للغة، وفي الوقت نفسه تدل على الانحراف عن الأصل الذي وضعه المعجم والنحو على حد سواء وقياس مدى الانحراف أو مدى المطابقة مع ما أفتره المباحث البلاغية التي وجهت النظر إلى الوظيفة الجمالية للغة، وكانت فتحت في هذا المجال باباً واسعاً للعدول عن الأصل لبلوغ ذلك الملح وهذا نشير إلى أنه يصعب وضع جداول إحصائية لتلك الانحرافات، لذلك اكتفينا بتحديد أنماط الأسلوب الموضحة لهذه الجانوب. والثانية الوقوف عند ظواهر الانحراف الشامل المتمثل بمعدلات التكرار في شعر أبي مسلم، وملاحظة الأسباب الداعية إلى تطويله الشعر، وهنا يصعب التصنيف أيضاً، أو أنه عديم الجدوى على

اعتبار أن التكرار لا يخضع عند شاعرنا إلى مسألة فنية بمقدار خضوعه إلى حاجات إنشادية هي في واقع الحال خارجة عن بنية القصيدة

إن تطبيق المنهج بالصورة الموصوفة آنفاً يكثف عن إشكاليات، يتركز معظمها حول صعوبة تصنيف الظواهر الأسلوبية في جداول إحصائية تحرياً للدقة والانضباط في الحكم على تلك الظواهر، هذا من جهة ومن جهة أخرى صعوبة التحقق من صحة المقاربة التي يقوم بها الباحث عند استخلاصه السمات الأسلوبية، ومدى تأثيرها في السياق، ذلك لأن البهلاني في كثير من الأحيان يعدد إلى محاكاة أساليب من سبقه، وهذا يستلزم تبصراً بأساليب الأقدمين من الشعراء، مثلما يستلزم معرفة أكيدة بالقواعد النحوية، وأنساق اللغة في أوضاعها القياسية والسماجية، اعتماداً على المعجمات، وخبرة بمجريات المباحث البلاغية التي اشارت إلى المدى الذي يحسن فيه العدول عن الأصل

وهنا يحسن الوقوف عند ما ساءد د صلاح نصس بعوائق الأسلوب لمحاورتها، ذلك لأنها تشكل أكثر من نقطة خلاف في هذا الباب وقد ذكر أنه. «يرتبط على هذه النظرية (دراسة الأسلوب) وجود نصوص بلا أسلوب، وهي النصوص التي لا تنحرف عن قاعدة ما، إذ يصعب تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة، فلا تتطابق الانحرافات مع الخواص الأسلوبية في مقدارهما، لا تغطي احدهما الأخرى فهناك انحراف لا يترتب عليها تأثير أسلوبى مثل جمع الأخطاء، والجمال غير المكتملة، كما أن هناك عناصر ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجاً على اللغة، ولهذا ربما كانت هذه النظرية قابلة للتطبيق في الأدب على الأسلوب ذي الطابع الشخصي البارز الشديد التفضيل لمزاج خاص في بعض التجارب الشعرية المتميزة، ولكنها فيما يبدو لا تصلح للتطبيق على مؤلفين يكتبون بأسلوب عادي، ولعل أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية هو الاعتداد بالأملاح الأسلوبية القليلة المميزة غير المستعملة عادة، وإعمال بقية ملامح النص وبنيتها الأساسية» (١). وهنا يمكن التساؤل: إذا كان هناك نص بلا أسلوب، إن الأسلوب كما يقول فاليري ما هو إلا انحراف عن القاعدة أو الأصل الموضوع عليه الكلام أو هو الانتهاء كما قال كويمين، فلن يكون هناك نص ينطوي على خصائص نوعية للأسلوب، لأن النص الذي تغييب ملامحه الأسلوبية يذوب في غيره، إذن لا بد للنص من علامات فارقة في الأسلوب ليعبر عن فردانية، وهذا لا يمنع أن تكون هناك عناصر موروثية وتقليدية، بجانب تلك العناصر الفردية، لأنه من المحال أن يقوم نص على ما هو فريد فحسب، وكذلك لا قيمة له إذا قام على عناصر تقليدية بصورة كلية، وقد التفت النقاد القدامى إلى هذه الناحية فذكر ابن رشق في باب السرق أن انصراف الشاعر

مازق تنوع المناهج النقدية الجديدة وكثرتها، في قراءة النصوص الشعرية

عن كل ما سبق إليه دليل غفلة، واتكاله على من تقدمه مؤثر بلاهة (٢) والأصل أن تتدخل النصوص ليتشكل ما يعرف بفسيفساء النص، أو الرماد الثقافي الذي يختزنه كل نص يتناصه مع نصوص لا حصر لها، وفي الوقت ذاته ينطوي على ما يحفظ له كيانه من الذويان الكامل في غيره، وهذا إنما يكون على صعيد الأسلوب قبل كل شيء.

هذه الفعيات التي وضعها د. فضل أمام الدراسات التي تتناول الأسلوب مبالغ فيها، لأن المباحث البلاغية قد شملت انهاء متعددة في مجالات الدراسة الخاصة بالأسلوب، وهذه إنما تمثل مركزاً لكل دراسة لاحقة تعينها على تلمس الانحرافات. وأما معرفة القواعد فمتيسر لأن اللغة العربية استوفت مباحثها الفصحوية، وكذلك نضجت مباحثها اللغوية مما يجعل قضية استقصاء القواعد على الصعيدين اللغوي والنحوي أمراً ممكناً

إن الأخطاء اللغوية، والجمل غير المكتملة ينجم عنها أثر سلبي في الأسلوب، وليس من الممكن عزلها عن الظواهر الأسلوبية، فقد عدّ الأضعمي لحن ابن المقفع في بعض الكلمات مثل تعريفه (كل وبعض) من علامات تراجع أسلوبه (٣) ذلك لأن العناصر السلبية تضعف الأسلوب، كما أن الإشارة إلى العيوب التي تخالف أساليب الأدباء تعين على تقييم مستوى مستخدم اللغة في آخر الأمر، إذ لا

تقف دراسات الأسلوب عند ابراز العناصر الجمالية في الأداء فحسب، وإنما تحاول وضع يدها على مواضع القوة والضعف فيه، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن محاكاة أصل الكلام لا تتعارض مع الأسلوب، فالأسلوب مع انه علامة شخصية إلا أنه يتصل بعناصر ثابتة تشده إلى أصل الكلام والقواعد، ومحال أن يكون هناك نص يمثل انحرافاً كاملاً عن الأصل، حينئذ لن يكون هناك نص ولا لغة.

الأسلوب شخصي مهما تضاءلت نسبة انحرافه عن الأصل، ثم ليس هناك أدب يكتب بأسلوب عادي، وإن وجد لا يسمى أدبياً على أية حال.

لاشك أن دراسة الأسلوب تهتم بالخصائص النوعية الخارجة على الاستخدام العادي للغة، وإما الظواهر المتبقية فإن ذلك من شأن المناهج الأخرى.

أولاً: الأسلوب ومجالاته

راودت فكرة الأسلوب ووجوه الأداء الكلامي أذهان المفسرين والبلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث الهجري، وقد استأثر موضوع الإعجاز القرآني باهتمامهم البالغ، فانصرفوا إلى تحديد وجوهه وتجلياته في القرآن الكريم، على اعتبار الإعجاز متصلًا بالجانب البياني أساساً، وكان ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ) قد لاحظ أن دراسة الأساليب الكلامية في لغة العرب ضرورة لفهم الأسلوب

القرآني، فلفت النظر إلى أهمية دراسة تلك الأساليب على اعتبارها أداة لفهم فكرة الإعجاز التي ينطوي عليه الأسلوب القرآني فذكر: «إنما يعرف فضل القرآن من كثرة نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب واقتناها في الأساليب» (٤). أما الباقلاني فقد حاول تأكيد فكرة تفرد القرآن الكريم من جهة نظم المعجز، بطريق مقارنة بعض أساليبه بما تعدّه العرب غاية في نظمها، وكان الباقلاني قد رأى ذلك في نصين شرعيين. أحدهما لامرئ القيس على اعتباره من القدماء الميودين في الشعر، وقد سبق الناس إلى أشياء ابتداعها، والآخر للبحراني وهو من أصحاب الديباجة في الشعر، وكان يسمي بعض شعره سلاسل الذهب مشهوراً وهو يعرض هذين النموذجين إلى أهم ملامحها البنائية في الابتداء والتخلص والانتهاه وتوالي الأجزاء وتماسك الأقسام، منها لما يمتازان به من سمات على نطاق اللغة والأسلوب والمعاني والموضوعات، منتقياً إلى القول:

«إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابه، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام» (٥)

أما الزمخشري فقد دقق النظر في الخواص الأسلوبية لبعض سور القرآن في كتابه (الكشاف)، كما هو الأمر في سورة الحمد. (الممدلله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد، وإياك نستعين اهتداً للصرات المستقيم، صراط الدين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم ولا الضالين)، فقال: «فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت هذا يسمى الالتفات في علم البيان، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكميل» (٦).

وقد ظل البحث الأسلوبي قائماً على وصف وجوه الاستخدام اللغوي، وملاحظة وجود المنهيات الأسلوبية، إلى أن جاء عبدالقاهر الجرجاني فقدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر: «إنه الضرب من النظم والطريقة فيه» (٧)، ثم أشار إلى أن مجالات الأسلوب في النظم لا تخرج عن تركيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبّه لصلة النحو بالمعاني فقال في كلامه على النظم: «هو أن نضع كلامك الوضع الذي يرتضيه النحو وتعمل على قواعده» (٨)، وعلى هذا الأساس غدا النحو متصلاً عنده بالمستوى الجمالي مثل اتصاله بجانب الاستخدام المثالي، إذ النحو لا يعني بنظره العلم بمواضع الأعراب، فهذا كما يشير أمر مشترك بين الناس، وهو ليس مما يستنبط بالفكر والروية، وليس لأحد فضل على غيره إذا علم أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب، فهذه إمكانات متحققة في العلم، وإنما المزية الوصف الموجب للأعراب (٩)، فأدرك نظام اللغة من خلال النص، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس في الكلام إلى جنس آخر، وهذا أشار إلى أن خصوصية كل شاعر تظهر من خلال اعتماده على

الألفاظ تنتقل من

دلالة إلى أخرى هي

ضوء تزايد المعاني

ومحدودية الألفاظ

امكانات محددة من إمكانات النحو، وإن تشابهت المعاني وتداخلت الأغراض، فإن المقارنة تبقى قائمة بين تركيب وتركيب، ثم تظهر الفروق بعدئذ في نظم الكلام، من أجل ذلك يغدو نقل المعنى وتأديته بالصورة الموضوع عليها محالاً؛ لأننا سنجد صياغة جديدة يتحول إليها المعنى بمجرد تحويله من سياق إلى سياق، يقول: «ولا يفرك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأاده على وجهه فإنه تسماع منهم، والرماد أنه أدى الغرض فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تنقل منها إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حال الصورتين المشبهتين في عينك كالسوارين والشنقين ففي غاية المحال» (١٠).

لقد خلص عبدالقاهر في تأييده علاقة النحو بالنظم وبالأسلوب إلى أن النحو بإمكاناته الواسعة يتبع لكل منشي قدر من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذ الالفاظ في ذاتها لا ينجم عن استعمالها فضل للمقاتل، لأنها لا تختص بأحد دون آخر، وإنما تكون الخصوصية في النظم والتركيب.

إن الالفاظ عند عبدالقاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأن الفصاحة عنده سمة للمتكلم دون واضع اللغة، والمتكلم ليس بمقدره أن يزيد من عنده باللفظ شيئاً ليس هو في اللغة، فإن فعل ذلك خرج على اللغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلماً إلا إذا استعمل اللغة على ما وضعت له، وفي ذلك دلالة عنده أن الفصاحة لا تنصل باللفظ بمثل اتصالها بالتركيب، وقد ضرب على ذلك مثالا بقوله: «فإذا قلت في لفظ «اشتعل» من قوله تعالى: «واشتعل الرأس شيباً» إنها في أعلى مرتبة من الفصاحة لم تجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومقروناً إليه الشيب منكرراً منصوباً» (١١)، وإدراكه خاصية الأسلوب في ضوء النحو على هذه الجهة من الدقة والشمول جعله يلتقي مع علماء اللغة المحدثين في أكثر من موضع (١٢).

وكما أن ثمة ارتباطاً قوياً بين النحو والنظم من جهة، وبينهما وبين الأسلوب من جهة ثانية، فهناك علاقة عضوية بين الأسلوب والبالغة عند عبدالقاهر، تبدو لنا من خلال اهتمامه بالمعنى والدلالة والغرض والمجاز ومن استعارة وكنائية واستعارة، إذ الدلالة لا يبعث عليها الكلام العادي، وإنما يكون الجاءت عليها المجاز الذي يجري وفق آلة النحو أساساً يقول: «إن الاستعارة والكنائية والتعطيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، وعنهما يحدث وبها يكون» لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلام، وهي أفراد لم يتوافر فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصور هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون ألف مع غيره» (١٣) وعلى هذا النحو تسنى للبالغيين العرب وضع أساس لدراسة الأسلوب، وهو أساس يتبع للمنشئ استخدام اللغة على نحو يكشف

عن خصوصيتها وجماليتها.

وسعت الدراسات اللغوية الحديثة مجالات البحث الأسلوبي لتشمل جوانب متبادعة في مسائل التعبير اللغوي، فكانت جهود «فريماند دوسويسر» (١٨٥٧-١٩١٣م) في نظريته القائمة على علاقة اللغة بالكلام، وتحليل الرموز اللغوية، ودراسة التركيب العام للنظام اللغوي، ما ينطوي عليه ذلك من صور صوتية ودلالات، تتأسس بينها علاقات اعتباطية في البدء، ثم تخضع تلك الصور للنظام حالماً لتشكّل التراكيبي، غير أن تاصيل العلاقة بين الدال والمدلول كما يرى «دوسويسر» من خلال السياق أو التركيب يحجب إدراك السمة التواصلية للغة، وعليه فإن النظام اللغوي لا يعطي النتيجة المرجوة منه ما لم يرتبط بأنظمة أخرى خارجة عنه (١٤)، وقد افاد «بالي» (١٨٦٥-١٩٤٧م) من أفكار دوسويسر في اعتبار اللغة نظاماً من العلاقات تبرز الجانب التفكري والانفعالي للمتكلم، غير أنه لم يحفل باللغة الأدبية، وكان ذلك كما يشير نغز من الدارسين من الأسباب الداعية لتجاوز آرائه في مجال دراسة الأسلوب (١٥) مع أنه في اعتبار الكثيرين من مؤسسي هذا العلم

ثم جاء «كريسو» ليعيد الاعتبار إلى اللغة الأدبية بعدما أبعداها «بالي» عن المجال الأسلوبي، فوجد في الأدب شكلاً من أشكال التواصل الجمالي بين المؤلف والمتلقي، ونحاً «ماروز» نحو «كريسو» في التركيب على لغة الأدب في التحليل الأسلوبي، مستقصياً ظواهرها مثل العلاقة بين المحسوس بالمجرد، والمجمل بالمفصل، والحقيقة بالمجاز، والشعر بالثر، واللفظ بالتركيب (١٦) ثم جاء «أمامو أونسو» ليطابق في دراسته الأسلوبية التي قامها على اشعار بابلو نيرودا، بين الفقد الأدبي والأسلوبية محاولاً التعرف على السمات الأسلوبية للمنشئ من خلال نتاجه، مركزاً على علاقة الأدبي بالأثر، وعلاقة الدال بالمدلول من خلال التركيب، وما ينجم عن كل ذلك من عناصر معنوية وتأثيرية. ويتجاوز «أونسو» نظرية دوسويسر إلى اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول، لتتحول تلك العلاقة عنده إلى علاقة سببية، مما جعل للدراسة الأسلوبية أهدافاً تتركز في معظمها حول الغاية التواصلية للغة، ولعل أهم ما نجم عن مباحث «أونسو» توضيح الكيفية التي يبنى بها الجسر بين الدال والمدلول، وهو في «حالة التكوين». ويلاحظ الدارسون أن محاولته تحديد العلاقات المتشابكة داخل للعمل الأدبي أوقعت في متاهات غامضة، خصوصاً عندما تكلم عن اللحظة الاستشرافية التي تتداخل مع عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتوهمات والذكريات (١٧).

أما الشكلازيون الروس فقد بذلوا جهوداً تذكر في باب الدراسات الأسلوبية، إذ تركزت مباحثهم حول الجوانب الفنية للأدب منطلقين من اللغة مركزين على دراسة الأصوات المتكررة، وتمثيل وحدات الدلالة، والوقوف عند البنى النحوية، وجزئيات الصورة، مبينين كيفية تفاعل هذه المستويات في التناج على نحو شامل.

وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها» (٢٤) أما رولان بارت فقد رأى أن الأسلوب هو لغة تتميز بالاكتمال الذاتي وتغرس جذورها في أسطورة المؤلف (٢٥).

ثانياً: ظواهر العدول عند أبي مسلم

انتهينا في عرضنا السابق لجهود الباحثين في مجال الأسلوب إلى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية بوصفها مبعث الاحساس بالتنوع والتفرد في مجال الأداء اللغوي بما فيه من وعي واختيار، وما فيه من انحرافات عن أصل الكلام، ويمكن تبين ظواهر الأسلوب عند البهلاني الشاعر العماني بالنظر إلى المواضيع التي تمثل تجاوزاً وعدولاً عن الوضع اللغوي وعن النسق النحوي، وما يمكن أن يؤثر في السياق الأسلوبي عامة.

أ - العدول عن الأصل اللغوي،

يمثل هذا الضرب من العدول في ظواهر لا تنحصر في مجال الاستخدام الأدبي في شعر البهلاني، وإذا كان الشاعر عاملاً لا يفكر في اللغة أو النحو وهو يعبر عن تجربته الشعرية، إلا أن ما يقوله فعلاً لا يخرج عن الأطار الذي رسمته القواعد إلا في حالات قليلة وجدت البلاغة لها مسوغات في سبيل إبداع لغة ذات طبيعة تواصلية، بوسعيها التأثير في السامع ملبية لديه حاجات فنية وجمالية. غير أن ما تقيمه البلاغة لمعنش القول الأدبي لا يصل في كل حالاته إلى درجة تحطيم القواعد المستقرة للغة، وإنما تنجح ما يضمن للظاهرة الأدبية النمو في حدود ما تجيزه القواعد أصلاً، وهي الحال التي لا تتعدى استخدام بعض الكلمات بعيداً عن دلالاتها المألوفة كما هو الشأن في المجاز، أو التصرف في ترتيب الكلمة بصورة تخالف النسق المألوف كما هو الحال في التقديم والتأخير، أو التركيز على الصيغ المتقابلة التي من شأنها كسر تسلسل الكلام، ومنعه من الجريان على وتيرة واحدة كالحال التي تبدو في استعمال التضاد.

ومن شأن هذه الوسائل جميعها التحول على الصعيد الأسلوبي إلى منبهات تغير المقل، وتخلق لديه قدرة على تمثل القيم الفنية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي، ومن هنا كان الاهتمام بها وتسجيلها من مهام هذا البحث الذي نعتده لاستكشاف الملامح الأسلوبية في خطاب أبي مسلم الشعري.

الاستبدال والمجاز،

تقر الدراسات الأسلوبية بازدياد واحة الخطاب في الناتج الكلامي الصادر عن مستعمل اللغة، إذ العنثى عادة يجد نفسه، في أثناء انشائه الكلام، أمام طائفة من المفردات، يمكن لكل واحدة أن تؤدي المعنى المطلوب، وحالما يخرج العنثى معناه من التصور

وفي ألمانيا ظهر «كارل فوسلر» الذي أطلق اسم الأسلوبية على الناحية التي تدرس اللغة في علاقتها بالخلق الفردي، ولاحظ في معرض دراسته للغة من هذه الجهة أن الذي يتطور ليس الفن وإنما التكنيك أو الجهد الفردي الذي يقدمه المبدع. وقد تبعه «أولمان» فربط بين الأسلوبية والأساسية. أما «بيرس» فقد وضع المباحث الأسلوبية قبالة السيميولوجيا فدرس الرموز ودلالاتها وعلاقتها بالموضوعات المتعلقة بالطبيعة والإنسان، وهذا ما ساهم في تطور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي، في حين ركز «جاكسون» على اللغة والإنشاء، وكان ذلك في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها في أمريكا ١٩٦٠م، وكانت الأسلوبية قد افادت من جهود «رينيه ويليك» و«اوستن وارين» خصوصاً في مجال النظرية الأدبية التي لا تنظر إلى الشئناج الأبي على اعتباره وثيقة اجتماعية أو تاريخية، أو موعظة أو كشف ديني أو تأملاً فلسفياً، وإنما على اعتباره لغة بالمقام الأول» (١٨)

أما مفهوم الأسلوب فقد تكشف في المباحث العربية على يد عبد القاهر، إذ نراه يضع له تعريفاً متصلاً بالنظم ليقول: «هو الضرب من المظم والطريقة فيه» (١٩) ولما جاء حازم القرطاجني وسع مفهوم الأسلوب ليشمل النتاج الأدبي كله بما فيه من عناصر داخلية في الصياغة أو في أغراض الشعر خاصة حيث يقول: «ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحدة منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت تلك المعاني جهات فيها توحيد، ومسائل تقتضي، وكانت للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والقلقة في بعضها إلى بعض، وبكيفية الأطراف في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب» (٢٠)

وقد وقف ابن خلدون عند تعريف الأسلوب فذكر أنه: «المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتباره إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الأعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه هو وظيفة العروض... إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص» (٢١)

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا أهم محاولة استهدفت تحديد مفهوم الأسلوب دراسة أحمد الشايب الذي وقف فيها عند الأسلوب محدد المقصود منه، وأنواعه وعناصره ومقوماته، وقد وضع له جملة من التعريفات أبرزها أنه الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار (٢٢)

أما علماء اللغة الغربيين فقد وضعوا تعريفات عدة للأسلوب أظهرها ما ذكره «بالي» من أنه «يمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً في المستمع» (٢٣). وما ذكره «أمانو أرنوس» من أنه «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملة

الى الواقع، يختار من هيات الألفاظ واحدة يسوق بها معناه، حينئذ تختزل سائر الألفاظ المشابهة، ثم تأتي مرحلة النظم لتستقر الكلمة المختارة في سياق يقر به النحو، وترتب بحسب ترتيب المعاني في نفس صاحبها على الصورة التي حددها عبدالغافر الجرجاني في نظرية النظم، وهكذا تتشكل لبنات القول حتى تتم صورته الكلية، وهي صورة لا تخرج عن كونها خطاباً عادياً يؤدي غرضاً نفعياً أو رسالة يريد المنشي تبليغها للمتلقى. غير أن صناع الأدب لا يعضون وفق السبيل الذي أشرنا إليه آنفاً في تعاملهم مع اللغة، وإنما يعددون إلى خلخلة الأنظمة الثابتة للغة، فيختارون من المفردات ما يحتمل طاقات تأثيرية واسعة، ومن ثم تعملها دلالات اضافية، لينجم عن ذلك خلل في العلاقات اللغوية الراسخة، ذلك لأن الألفاظ في أثناء ذلك تليس دلالات جديدة لتؤصل علاقات لم تكن مألوقة من قبل، وهذا عمل مقصود يتوخى منه الأدب زيادة الطاقات الإيحائية للألفاظ، وتوسيع حقولها الدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي يعبر عنها، من أجل ذلك كان المجاز وما يتيحه من إمكانات تسعف على تجاوز ما هو مألوف في المجال الدلالي من أهم الوسائل الفعيرة التي تنطوي على منهيات أسلوبية تمكن الأدب من ترك بصماته الشخصية على اللغة.

لقد عرف البلاغيون المجاز بأنه الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له (٢٦)، أو ما سماه السكاكي «الكلمة المستعملة في معنى معناها» (٢٧)، وبمقتضيات المجاز تبدو مؤشرات الأسلوب مركزة على مستويين للدلالة: الأولى: ما يعرف بدلالة المطابقة وهو ما يفهم من اللفظ الذي انتقل من مجاله الحقيقي إلى مجال مجازي مثل كلمة (صلاة- كتب...) إذ كانت كلمة «كتب» في الأصل تعني (خط أو ربط) ككتب القرية أي شدّها بالوكاء، غير أنها استخدمت فيما بعد لغير الخطاء، ثم تعذر عليها الرجوع إلى ما كانت عليه في الأصل، وما من أحد اليوم يستخدمها إلا بمعناها الجديد، مع أن ذلك المعنى مخالف لما وضعت له، وهذا ينطبق على ألفاظ كثيرة في اللغة تيسر لها الانتقال من دلالة إلى أخرى في ضوء تزايد المعاني ومحدودية الألفاظ، وهذا الضرب من المجاز غدا من الأنلية بحيث لا يشعر بأثره في الكلام أحد سوى المعنيين بتاريخ الألفاظ.

والثاني: دلالة اللفظ على شيء أخرجه المتكلم عن معناه بغيّة حمل السامع على التأثر به مما يشكل على مستوى الأسلوب انحرافاً عن الوضع يتوقف قبوله على مدى استجابة المتلقي لمثل هذا الضرب من العدول، وهناك شواهد كثيرة في تاريخنا الأدبي تشير إلى نفور الذوق من مجازات أبي تمام خصوصاً كقوله (٢٨):

لا تسقي ماء الملام فإنني

صب قد استعذبت ماء بكائي

فقالوا ما معنى ماء الملام، أي أنهم لم يقبلوا العلاقة الناجمة عن إضافة الملام للماء.

وكان أبو مسلم البهلاني ركب أسلوب المجاز في شواهد لا تنحصر في شعره، وععد إلى التركيز على مفردات يعينها أجراها مجرى المجاز كما هو الشأن في قصيدته «الذهرانية» (حيث يذكر (٢٩) عهدو على عين الرقيب اختلتها
ذوت روضة منها وجف غدير

فإذا كانت مجمل المفردات في هذا الشاهد يمكن أن تخضع لعملية الاستبدال، بمعنى أنها مختارة من مجموعات لفظية حل المذكور منها محل المعزول، إلا أن قوله (اختلتها) فيه عدول مجازي عن الأصل لا يمكن رده إلى الاستبدال، لأن نسبة اختلاس النظر انحراف عن النمط التركيبي الأصول للغة، فالاختلاس بحسب ما وضع له في الأصل المعجمي يعني «الاستلاب» والشاعر هنا عدل عن هذا المعنى فخرج به عن الأصل، وإذا كان استخدام (الاختلاس) بمعنى النظر ليس من ابتداء أبي مسلم، إلا أنه تحول إلى سمة أسلوبية لمجرد ترجيحه المجاز على الحقيقة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن التركيب الذي صب فيه البهلاني المجاز حمل بصمة شخصية على اعتباره مقروناً بكلمة (عهدو) فنجمت دلالة اضافية بعودة الضمير في (اختلتها) على (عهدو) فصارت العهد من كثرة تأمل الشاعر لتفصيلاتها بمقام النظر الذي يستقرق بين حين وآخر.

ونرى البهلاني يلج على هذه الكلمة في مواضع أخرى من شعره، مما يشي بأنه كان يرى فيها ملمحاً جمالياً يلبي حاجته إلى التجاوز، يقول (٣٠):

سحر ومكر وأحزان نضارتها

فأحزناً إذا خالست مكرًا وتعميها

وأراد بقوله (خالست): النظرة الماكرة، والضمير عائد إلى الدنيا التي لا تني تنظر نظرات مأكرة إلى الأحياء.

وإذا ما تجاوزنا كلمة (خالس) وما تنطوي عليه من دلالات مجازية عند أبي مسلم وجدناه مولعاً باستخدام كلمة (الشمس) وما يلحق بها من مفردات تجانسها مثل (النجوم، الأقمار، الكواكب، السماوات، الأنوار، الأضواء...) وغيرها مما يلبي عنده حاجات فنية لا تنحصر، وقد جرى في استعمالها على جهة المجاز وفق علاقة المشابهة التي تبرز في قوله (٣١):

فإن نيك أهل العلم نيك حياتنا

عليهم كما بالماه ينضر عودُ

خذا حدثاني عن شمس تساقطتُ

ببطن الثرى ماذا هناك تريدُ

فأراد بالشمس هنا أهل العلم، والعلاقة قائمة على المشابهة، ويقرينة السياق الذي يمنح من إيراد المعنى الحقيقي، ويقول في شاهد آخر مركزاً على الدلالة نفسها (٣٢):

فمن عجب أن تحبس الشمس في الثرى
فتعقب الأيام والجو مظلم

ويقول (٣٣):

شمس المعارف يا سلطانها كسفت

كسوف شمسك عن صبح وعن طفل

ويقول (٣٤):

أما وشموس للمعارف أسفرت

بأسفاره إني به لكمد

ويقول (٣٥):

كنت فيه الشمس نوراً وهدي

وارتفاعاً وانتفاعاً بل أجل

وإذا ما انفلت من سحر كلمة (الشمس)، سارع ليجري في ذلك

كلمات لا تبعد عنها من حيث الدلالة المجازية ككلمة (كوكب) في

قوله مخاطبة الموت (٣٦)

أطفت أزهرك كوكب ملاً ألفضا

ضوءاً وجئت بظلمة الأكار

وكلمة (الضياء) في قوله (٣٧).

بل من على الشمس إذ تجري مقدر

لمستقر لها حيث الضياء انكتما

فالضياء هنا أريد به سنا المرئي الذي انحسر بعد أن أفلت شمس،

والى هذه الدلالة تنتهي كلمة (أشعة) في قوله (٣٨):

وإن كنت قد خلفت فنيما أشعة

عرا الشمس من إشرافهن محود

نرى السبعة السيارة امتثلت لها

فهن ركوع حولها وسجود

وضمن كلمة (مصباح) معنى مجازياً في قوله (٣٩):

لقد كنت مصباح الورى لرشادهم

فقد طغى المصباح عنهم فأظلموا

وكذلك استخدم كلمة (الأقمار) على جهة المجاز في قوله (٤٠):

وفي الخمسة الأقمار أنجالك انتهت

ظنون حسان يقتضيهما التوسم

فهذه الكلمات جميعاً انطوى عليها موضوع الرثاء في شعر أبي

مسلم، ولها مؤشر واضح يتحدد بكون كل من خص بهذا الشعر

هو من الفضلاء والوفاء والدين والمصلحين والواعظين

والزهاد الذين كانوا في حياتهم شمساً أو نجوماً أو كواكب

بعثت النور والضياء في حياة الناس لتجلبو غياهب الجهل،

وتسعف على تلمس سبل نيرة في الهداية والصالح والتمسك

بأصول الدين، وتنبذ الفساد والفني والضلال.

ومن الطبيعي إذا ما طوت يد الموت حياة هؤلاء الرجال أقل

ضوئهم، وتبدد سناهم، وقد وجد الشاعر في مثل هذه الألفاظ ما

يؤدي غرضاً للتعبير عن هذا المعنى، وهنا تتجلى خاصية

أسلوبه: أعني بالتركيز على هذا النمط من المفردات والعدول بها

عن وضعها المؤلف.

غير أن الانحراف الأسلوبى الذي يثير اليه المجاز عامة لا يعد

خروجاً سافراً على ما هو مستقر، أو ما هو أصل، أو أن يكون

المجاز ترتيباً ثانياً تبلغه الكلمة بعد أن تجوز المدى الحقيقي

لوضعها: لأن ما هو مستقر في موضوع الدلالة افتراضى، أو أنه

اعتباطى لا يتصل بمباهية الكلمة ومنطقها، وإنما يصدر عما

يعتقده المتكلم فيها، لذا فلا يعدو كونه اعتقاداً أسطورياً، من أجل

ذلك قد يكون المجاز سابقاً للحقيقة، أو أنه أصل والحقيقة

فرع (٤١)، ولا سيما أن الحقيقة اللغوية ما هي إلا قيود أضفتها

المعجمات على الكلمات فطوقتها في إيسار محدود، ومن شأن

المجاز إطلاق اللغة من قيدها لتعود طليقة في فضاء رحب يلائم

طبيعتها الخارجة على الخديد، والشاعر الذي يركب أسلوب

المجاز يبعث الكلمات من جديد ليعددها إلى طبيعتها المطلقة،

فيصبح المجاز بهذا المعنى عدولاً إلى الأصل، وهو سابق للحقيقة

على أية حال.

المجاز من الجزئية إلى الشمولية:

لا يتخذ المجاز في شعر أبي مسلم صورة واحدة بل يترجح بين

مستويات عدة، ويمكن الوقوف هنا على جانب من مجازات

الجزئية في علاقاتها المرسلة، وهو أسلوب يدل على مدى

الانحراف الذي بلغه أسلوبه في التعبير عن تجاربه بصورة تنم

عن عدوله عن النسق الموضوع للكلام فمن مجازاته في هذا

الباب قوله (٤٢):

أرحم عظامك أن تصلى بزفرتها وخز البعوضة لو فكرت يؤذيها

فكلمة (عظامك) مختصة في الأصل بالدلالة على جزء من كل،

غير أن الشاعر هنا أراد بها كامل الجسد، وفي ذلك انحراف عن

الأصل، ومن ذلك أيضاً قوله (٤٣):

والخمر على الذل عزاً أن تسام به

فدون وجهك في ادراكه سبل

أراد نفسك بما فيها (وجهك)، وقوله (٤٤)

وكلمة الله لم تزل محببة عن البصائر بين الوهم والفكر

وكلمة الله تطوف جاحدها وأية الحجر تطول أية الحجر

فكلمة الله أي القرآن، والكلمة جزء من كل، وهو بهذا الأسلوب

يخرج الكلمة من دلالتها الموضوعية إلى معنى أرحب يلامس بها

كامل الشيء الموصوف، مما يدل على تحول هذا الضرب من

المجاز إلى سمة فنية أسهمت في إطلاق لفته من المحدود إلى

المطلق.

التمثيل:

لقد وجد البهائي في أسلوب التمثيل ما يليى نزوعه إلى المطلق

في مجال استخدامه اللغة، ومعلوم أن التمثيل كالمجاز يعبر عن

الاتفات على اعتباره عدولاً:

عرف قدامة بن جعفر الاتفات بقوله «هو أن يكون المتكلم أخذاً في معنى فيعترسه إما شك فيه، أو ظن أن راداً برده عليه، أو سائلاً يسأله عن سببه فيلتفت إليه بعد فراغه منه» (٥٠) غير أن الاتفات عند البلاغيين جازح الاعتراض إلى أبواب لا تنحصر، فذكر ابن المعتز أنه يقترب «بانصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة» (٥١)، وقد أيد الميرد ذلك في تحفيقه على قول الشاعر

واعتني على العشا بولودة فأبت بخير منك يا هو حامدا
فقال «كان يتحدث عنه، ثم أقبل عليه يخاطبه، وترك ذلك، والعرب تترك مخاطبة السامع إلى مخاطبة الشاهد إلى المتكلم، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب» (٥٢)
لقد أكثر البهلائي من الاتفات في شعره، فنراه يترك مخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب كما في قوله (٥٣)

تدارك وصايا الحق والصبر إنما

يفوز محق بالفلاح صبور

وكن في طريق الاستقامة حاذراً

كمين الأعادي فالشجاع حذور

تعلم لوجه الله وأعمل لوجهه

وثق منه بالموعود فهو جدير

ويلتفت من التكلم إلى المخاطب كقوله (٥٤):

اقول للعقل والبرهان في يده

هلا حكمت وأنت الفصيل الدُرّ

ويلتفت من خطاب المفرد الشاهد إلى المفرد الغائب كقوله (٥٥)

قم بحول الله لا تحفل بها

وقست أم سكنت أم العبر

ومن خطاب الغائب إلى خطاب الشاهد كقوله (٥٦)

ولم يبق في الدنيا له من موعول

سواك ونعم الركب أنت معولا

ومثل ذلك قوله (٥٧):

وما لبست سوى التقوى على حذر

والله يضاه من هذا الوري العلما

ويلتفت من خطاب المفرد إلى خطاب الجمع كما في قوله (٥٨):

ليس من يدعي الفخار يساوي

لك ولا كل ماينوا بمنيف

وقوله (٥٩):

لله ما سة لك البشرى بها

ولنا بها كالنار في إعصار

ومعلوم أن هذه الاتفات تسهم في تلوين الخطاب، وتقطع جريان الكلام على جهة واحدة مثل أن يأتي على جهة الحكاية أو الإخبار ثم ينحطف إلى جهة أخرى في الخطاب، توخياً للتأثير في السامع وديمق السامع عنه، والبهلائي لا يمتنع في اتفاتاته على النحو الذي جرت عليه أساليب السابقين فحسب، وإنما يجده يمد أحياناً إلى مجانبة الطرائق المألوفة في الاتفات مثل الاتفات عن مخاطبة

انحراف أسلوبه عن الأصل، وهو من وجهة أخرى يلائم توجهه السوعطي في شعره الذي يدخل في مجمله في باب الأذكار والاستنهاض، لهذا كان التمثيل أداة طيعة بيده ليمتد إلى أقصى ما تحتمله الكلمة من دلالات، والتشبيه التمثيلي خاصة يختلف عن سائر التشبيهات يكون وجه الشبه فيه منتزعا من أشياء متعددة، إذ هو من هذه الناحية مجال لشحن الكلام بدلالات واسعة تجعل المعنى على غاية من التشعب والامتداد. ومن ضروب تمثيله قوله (٤٥)

إن التعلق للأبواب يجبهها مثل الفشاوة للأبصار يميمها
فالحال التي يجسدها التشبيه هنا قائمة على تمثيل صورة بصورة، إذ (التعلق) يقضي على أمالة الرأي، ويجعل العقل ذايباً في غيره، وخارجاً عن ذاته، ومستقراً لا يبين له كيان، وهي حال تشبه الأبهاس حين تغشاها الظلم فتحجب عنها الأنوار لتصور إلى ظلام دامس، ومن أقواله في التمثيل أيضاً (٤٦):

فإن نيك أهل العلم نيك حياتنا عليهم كما بالماه ينضر عود

وجه الشبه هنا ليس مفرداً، وإنما هو صورة حافلة بالمعاني، إذ البكاء على أهل العلم بعد وفاتهم هو عين الوفاء الذي نجد فيه عوضاً عما فاتنا من وجودهم، وهذا أشبه بالأس الذي تقوم عليه حياتنا، وهو من ثم بمقام الماء الذي لا تقوم حياة للنبات بدونه، ويقول أيضاً (٤٧)

وما بال هذا الكون ليهان مطرق كما ضميم بين الأقوياء حريد
إذ بدا إطراق الكون وصمته تألماً على ما حل بالمرثي، شبيهاً بمن سمة الضميم بين قوم أشداء، وهو منفرد وحيد، ويقول (٤٨)
تزال تنبت نفساً ثم تأكلها وإنما يحرث الحراث للآكل
يعني الدنيا التي لا تني تحتصد الأحياء بعدما انتهت، كما لو أن مزارعاً اعتنى بزروعه زمناً حتى إذا ما استوت حصدها لينفتح بها.

ومن الواضح أن التمثيل هنا أسهم في توسيع مدى الدلالة للكلمات، مما هيأ للشاعر التخلص من التحددات المفرطة المفروضة عليها، وقد أتبع لها من خلال المجاز الانتقال من المستوى النفعي المحدود إلى المستوى الفني الجمالي الواسع.

ب: العدول عن النسق النحوي:

إن اللغة في نسقها المثالي «ما هي إلا ثمرة ترابط بين ما يقول به النحاة، وما يقول به اللغويون» (٤٩)، ولهذا كان كسر نمطية هذا الوفاق علامة أسلوبية تدل على مقدار انحراف الشاعر عن الأصل

لقد انصبت جهود البهلائي على كسر النسق اللغوي المألوف، معتمداً على إمكانات بلاغية كثيرة كالاتفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط.

الجمع الى خطاب المفرد كما في قوله (٦٠).
أنحن نعلم بالتعقيل مستدما

وخالف العقل عنه الأمر مستتر

يقول النحاة في مثل هذه الحال: إنه لا يجوز للمتكلم إذا بدا بضمير الجمع أن يأتي بعده بما هو دال على المفرد، لأن ذلك لا يزيل الإبهام عن الكلام (٦١). غير أن البلاغيين يحملون هذا النمط من العدول على المجاز، على اعتباره وسيلة فنية، وإن لم تطابق النسق إلا أنها تحقق نوعاً من التوازن في الكلام (٦٢).

التقديم والتأخير:

يخضع التركيب من حيث ترتيب كلماته الى نمط يتبع حركة الإعراب التي من شأنها ضبط المعاني، وترتيبها بحسب النسق الذي أقره النحو، مثل أن يكون حق المسند إليه التقديم، ولا مقتضى للعدول عن تقديمه إلا لأغراض حصرت القواعد مجالاتها، ومن هنا أضحي من حق المبتدأ التقديم على الخبر والفعل على الفاعل والمفعول، والموصوف على الصفة، غير أن مجالات الاستخدام الأدبي للغة كثيراً ما تخرق هذا النظام لأغراض نفسية وإبداعية كالتشويق والتغافل والتلذذ (٦٣). وقد جرى البهلاني في صور من شعره على الابتداء بالندرة كقوله (٦٤)

قائم أنت على أرجائها

بملاك الأمر والحق الأغر

وهذا الاستخدام يستدعي بهان الأصل الذي يفترضه النحو في صورته المالية المألوفة المتحققة في قولنا: (أنت قائم)، غير أن الشاعر عدل عن ذلك ليخلص المخاطب بالفهام فقدم الخبر على المبتدأ مع تنكيهه، ومن صور التقديم عنده تجاهل رتبة الفعل ليعاني به عقب المفعول كما في قوله (٦٥).

عهوداً على عين الرقيب اختلستها

نوت روضة منها وجف غدير

وقوله (٦٦).

ولو أملاً أدركته لم تجد له

بقاء ولم تصحبه منه عهود

وكثيراً ما يحظى المفعول به عند البهلاني بالتقديم على الفاعل كقوله (٦٧).

ولو كان يجدي هالكا ندب فائق

لسال مكان الدمع من غريه الدم

وقوله (٦٨).

تشوقت يوماً للفيكاح

كذا يجذب النفس أحبابها

فست أسعى إلى بابكم

وقد أرقق النفس لتعابها

وكذلك نجده مغرماً بتقديم الجار والمجرور كقوله (٦٩).

بنفسي من تشكو لي ذي صباية

وليت النوى طارت مطار غرابها

بحكم بنات الدهر فارقت لفها

وسلني عنها لم أضق عن جوابها

بهن تركت الإلف رغمًا وأنه

لترك حياة الصبر النفس بين شعابها

على عجمات الصبر شجت للوينا

ليمتاز رخو الصبر بين صلابها

بعيشكما هل تعلمان وبيعة

ولم تطرق الأكار عتبة بابها

ويلغ احتفاله بهذا النمط من التقديم الى درجة الضغط على صيغها، مثل تكراره (في سبيل الله) في قوله (٧٠):

في سبيل الله أنفقت العنا

وفي مراد الله أنفقت للعمل

في سبيل الله لم تحفل بها

أسقيت الصاب أم كأس العسل

في سبيل الله تدعو جاهداً

لتقديم القسط أو تلك الأجل

في سبيل الله أجهدت القوى

لم تدع إذن جذ خطب أو هزل

ومن ضرب تقديم الظرف قوله (٧١)

دوتك الجذ أفرغي فيه أنفا

سك فالهزل ضاق عنه مداها

وقوله (٧٢):

لدى ملكوت الله يتلى ثناؤه

ولملاً لأعلى لأمثاله ولا

وقوله (٧٣)

ودون مدارك الأمال رصد

من الأجل منقطع الظنون

ومن الواضح أن التقديم في صورته المختلفة كان غرضه عند أبي مسلم التخصيص وهو غرض إبلاغي يسره الانحراف عن النسق النحوي الذي يقتضي ترتيب الكلام بحسب المواقع الإعرابي كتقديم ما حقه التقديم بالرتبة وتأخير ما يتوجب تأخيرها، وبحسب المنطق الذي يوجب تقديم الحلة على المعلول والعلل على العالمة، والواحد على الاثنين، والتقديم بالشرف، والتقديم بالمكان والتقديم بالزمان (٧٤)، وهذه القيود يجد المنشئ أنه في حل منها في سبيل إبداع لغة تواصلية، تشكل في واقع الأمر انحرافاً عن النسق بمستوييه النحوي والمنطقي

الحذف:

إن طي العامل يفترض وجود أصل له في صورة الكلام، فإذا ما عمد المنشئ الى حذفه بقيت صورته ماثلة في الذهن لاعتبارات تستدعيها الوظيفة الإعرابية، ويكون الحذف لعل كثيرة منها معرفة السامع به وضيق المقام عن ذكره، وقد اعتمد البهلاني على الحذف في مواضع كثيرة من شعره أبرزها قوله (٧٥):

إذا نحن بالباب زنجية

تقض الشياطين أنيابها

وهذا من أمثالن الحذف المركب عنده، ذلك لأن صورة الحذف المألوفة بعد إذا تستوجب تقدير فعل محذوف، ليهرب الاسم المفروق بعدها

فاعلاً لفعل محذوف يفسره المذكور بعده كقولنا: (إذا الطالب درس نجح)، مدرس يفسر ما حذف هنا، والتقدير: (إذا درس الطالب درس...)، غير أن الشاهد السابق طوى معطين فزعم التقدير على الوجه الآتي (إذا نطق نحن بالباب نطق زنجية)، وهو انحراف بالغ عن الأصل ينطوي على منية أسلوبية واضحة.

ومن صور الحذف عنده ما يكون للاستعمال كقوله (٧٦) واعتزت الأرض عالياً وسافلتها

حتى السماوات والعرش الذي عظمها

والتقدير (حتى اهتزت السماوات واهتز العرش الذي عظمها)، فإذا قيل هذا حذف مفسر على اعتباره ذكر الفعل (اعتزت) في صدر البيت قلنا ان من شأن المفسر أن يتأخر عن المحذوف في المحل. ومن شواهد الحذف عنده قوله (٧٧)

نرى عاية الدنيا وكيف صروفها

ونحن على رأي الركوب ركوبن

فمسنن تقدير محذوف بعد كيف أي: (كيف تكون صروفها)، وقد كان البهلاني مولعاً بحذف كان في مطاوي شعره كقوله (٧٨) مجهداً للنفس في نشر الهدى

خير من وقى وأندى من بذل

صابراً في منشط أو مكروه

ثابت العزم شديد المكتهل

شاسع النظرة لا يقصرها

زخرف الدنيا وجاء وخول

راجع الايمان وسائراً بالجد

قوله الفصل وإن قال فعل

سائراً بالجد حتى نلته

«كل من سار على الدرب وصل»

فهذه الأبيات في رثاء السالمي حملها على جهة التأبين والثناء على الفقيه بمعنى أن المرثي (كان مجهداً وصابراً وشاسع النظرة وراجع الإيمان وسائراً بالجد) ومن ضروب حذفه الفعل وذكره المصدر نيابة عنه قوله (٧٩):

ألهوا وبخيهو المنايا حيائل

وأرواحنا فيها وقوع وحوم

سكوناً إليها والمقابر تمثلي

وتخلو بهوت الراحلين وتهدم

وهذه الشواهد تعد عدولاً عن النسق لأن الأصل أن تذكر الكلمة في موضعها، فإذا ما حذف دل ذلك على انحراف

العدول في أدوات الربط:

تتميز أدوات الربط بإمكانات أسلوبية واسعة، لأنها إضافة لوظيفتها النحوية المتمثلة بالربط بين الكلمات والجمل، فهي تؤدي دوراً في المعنى، ولا تقتصر أدوات الربط على أحرف العطف، وإنما شملت أحرف الجر أيضاً لأن لها معاني تزيد عن وظيفتها النحوية كما قال ابن الأثير (٨٠). وحروف الربط عامة لا تكتسب جودها من جراء الدلالة الجمعية المحددة لها، وإنما قد يؤدي بعضها معاني بعضها

الآخر، وهو ما يعرف بتشريب الحرف معنى حرف غيره، مثل احتمال (الباء) معنى (هي) وغيرها من الشواهد الدالة على الافتتان في استخدام تلك الأدوات، وهنا تمكن الإشارة إلى أن استخدام أبي مسلم لأدوات الربط ترجع بين المصاطفة على وظائفها المعنوية والعدول عن تلك الوظائف، يقول (٨١)

وجئت بالدين والأحكام مكتشفاً

للتقل والنقل كشفاً غير ذي خلل

وهذا الشاهد يشف عن بلاغة النسق، إذا رعى حرف العطف (و) الترتيب بين المتعاطفات بحسب التقدم، إذ الدين وهو عقيدة يكون أولاً ثم تكون الأحكام، وكذلك النقل (الوحي) يسبق العقل، وهكذا تتوالى الكلمات بحسب النسق العقلي، غير أن البهلاني لا يحفل بالترتيب الذي يفيد حرفة الحفظ هنا، وكثيراً ما يعتمد إلى العدول عن النسق كقوله (٨٢)

ولا نظرت إلى فنان رونقها

إلا بما ينظر المحتال في الحيل

ولم تصدق عن علم ولا عمل

ولا سرور ولا سم ولا عسل

فلا وجه للترتيب بين (سرور ولا سم ولا عسل) وكذلك قد خرج حرف العطف (أني) عن مجال التردد والترجيح بين أمرين كقوله (٨٣)

أين الملوك وما كانت تطوف بها

أو من يغازعها أو من يداريها

وتحمل (أو) هنا على معنى (و) وفي ذلك عدول ظاهر، وأما عدوله بحرف الجر فتوافقه كثيرة منها (٨٤)

واستعلمها من المعري الويبا

ت إذا استرسلت إلى مرعاها

فقوله (استرسلت إلى) يحتمل العدول من (إلى) التي تغيب انتهاء الغاية إلى (وفي) الظرفية لأنها أمكن في هذا الموضع. ومن ذلك قوله (٨٥): مستنبطاً أوجه التأويل راسخة

على النصوص مصونات عن الزلل

والأصل (رسخ في)، ومن ذلك قوله (٨٦):

خدعت بنيك ثم فتكت فيهم

وأنت لا محالة تخدعيني

يقال (فتكت به)، ويقول أيضاً (٨٧)

مشعرون ذبول المجد مهم

أن يعبدوا الله بالوجه الذي شرعا

والمراد (يعبدوا على).

إن العدول في حروف الربط من جهة التبادل في وظائفها المعنوية باب أقرته البلاغة، لما لهذا الأسلوب من إثراء للكلام، وما ينطوي عليه من سمات أسلوبية

ثالثاً: السياق الأسلوبى عند أبي مسلم

لم تكن الظواهر الأسلوبية التي تتبعناها في الشواهد السابقة سوى انحرافات عن الأنظمة النحوية واللغوية الثابتة وخلطة للإنساق المألوفة للكلام، إذا فإن تأثيرها يكاد ينحصر في المواضيع التي

انطوت عليها، من أجل ذلك كان لابد من الوقوف على ظواهر أسلوبية ذات تأثير شامل ليس على صعيد التركيب فحسب، وإنما على مستوى السياق، ليكتمل لدينا النظر إلى السمات الأسلوبية عند أبي مسلم في صورتها الواسعة

التكرار التقابلي وأثره في السياق،

كانت فكرة السياق حاضرة في أذهان البلاغيين العرب، وقد تجلت في مقولات عدة منها «لكل مقام مقال» و«مراعاة مقتضى الحال». فمناسبة القول لل مقام كما يشير نفر من الدارسين، تشق عن علاقة القول بالزمان الذي يجري فيه، وارتباطه بالخال فيه مراعاة للمكان (٨٨)، حتى لكانهم أرادوا أن يؤدي الكلام الأدبي وفق اطاري الزمكان ليعظم أثره في النفوس، لما ينجم عن ذلك من أهمية في تخصيص الأسلوب، ومطابقته الحال التي يكن عليها مستقبل القول، مراعاة لخصوصيته ومكانته، وهذه المطابقة لا تحصل إلا في تحديد زمكاني، ومن هنا نفقت مسألة السياق التي تميز القول من جهة خواصه الأسلوبية المتغيرة بحسب تغير الأمكنة، والأزمنة.

غير أن فكرة السياق لم تعد متصلة بالتوالي اللغوي أو التداولي الذي تدرى بموجبه الكلمات في انساق تقتصر على تلوين المعاني ضمن العبارة بحسب الحالات التي يكون عليها المخاطب، ذلك لأن الإيجازات الجديدة التي يكسبها القول من جراء ذلك سرعان ما تغيب مأوفة لدى المتلقي فيفسر الخطاب جل طاقاته التأثيرية، وإنما انصلحت فكرة السياق الأسلوبية بالتمناذج اللغوية المنكسرة بعناصر غير متوقعة (٨٩)، ومثل تلك الانكسارات لا تتحقق فيما يورده العنشي في وسائل أسلوبية مفردة على مستوى العبارة، وإنما تتحقق على مستوى السياق عموماً، من هنا غدت ظواهر التكرار من أعظم الوسائل الأسلوبية تأثيراً لقدرتها على إجراء منبهات ذات قيمة فنية على صعيد الخطاب الأدبي.

ولا نغني بال تكرار هنا التكرار النمطي الذي يتخذ في الكلام صوراً تقوم على التشابه والتماثل، وإنما نعني به التكرار القائم على التقابل والتضاد سواء أكان ذلك على مستوى المعاني أم على مستوى الصيغ الفعلية التي تترجح بين لزمنة مختلفة.

لقد برزت التقابلات بصورة ظاهرة عند أبي مسلم في عدد من قصائده كقصيدته «النهروانية» و«أنشأ الحق» وغيرها مما يدل على وجود منبهات أسلوبية شديدة التأثير في سياق مثل هذه القصائد، ففي القصيدة الأولى بدأ الشاعر بالتضاد بين «النوم» و«السهر» فقال (٩٠):

سميري وهل للمستهام سهر

تنام و برق الأبرقين سهر

وسرعان ما تحول التضاد في هذه القصيدة إلى تضاد شامل قامت عليه علاقات لغوية مختلفة تمثلت في (ب.٣) على هيئة انطواء ونشور تطاير مرفض الصحائف في الملا

لهن انطواء دائب ونشور

وفي (ب.٦) على صورة إقبال وإدبار:

تنبه سميري نساء البرق سفيه

لربع عفته شمال ودبور

وفي (ب.١٧) طابق بين الشيب والشباب:

تناقطني عمران عمر قد اتحنى

بشيب وعمر للشباب كسير

وفي (ب.٩٠) بين الفتي والهدى:

صباة عمر حشوها الفتي والهدى

وهذا مقام بالثقة جدير

وفي (ب.٧٨) بين الحظ والطيران

سيوقظني من رعدة اللهو ناعب

يحط بمحتوم الردى ويطير

وفي (ب.٢٣) بين المحب والمبائر:

ستتركها بالرغم وهي حبيبة

ورب حبيب للنفوس مبير

وفي (ب.٦٣) بين السر والجهر

وراقب وصايا الله سرا وجهرة

ففي كل نفس غلظة وفقور

فهذه الطبايات المتكررة مزدوجة التأثير فهي على مستوى العبارات تمثل تخالفاً وتضاداً بين معنيين متناقضين، مثل أن يتناقض النوم مع السهر، والانطواء مع النشر، والاقبال مع الإدبار، والشيب مع الشباب، والغي مع الهدي، والسط مع الطيران، والسر مع الجهر، وهذا الضرب من التضاد يخرق مبدأ التماثل التي تمضي بموجبه المعاني متسابة على وجه من التشابه والتوافق والانسجام، ومن جهة أخرى فإنها ذات تأثير شامل في السياق الأسلوبى للقصيدة عامة، على اعتبار الطبايات المتكررة تقابل علاقات متماثلة في عموم القصيدة لتشكل تضاداً أوسع، وعليه يمكن تمييز نسقين من العلاقات في مثل هذه القصيدة. نسفاً يقوم على المعاني المتضادة وقد اشرنا إليه، ونسفاً يقوم على المعاني المتوافقة جاء في سائر أبيات القصيدة، وعلى هذا الأساس حدث على صعيد البنية تضاد آخر بين البنية المتضادة والبنية المتشابهة، ليعبرد النص بين تضاد وتوافق فيفسر أخيراً في صورة تضاد شامل يعرض نفسه على القارئ في كل مرة يرد عليها بصورة مختلفة، وهذا هو المقصود بالانكسار الذي يجعل النص مترجحاً بين تضاد وتماثل فينتولن السياق في آخر الأمر بأصباغ مختلفة من المعاني، وهيئات متعددة من الدلالات وأما في قصيدته (أنشأ الحق) فإن التضاد يتخذ صورة مميزة للأسلوب، ويتخذ الإجراء نفسه الذي لاحظناه في القصيدة السابقة حيث يتعقد الطبايات منذ مفتحتها بين (لا تغفى وخفيت) حيث يقول (٩١):

أنشأ الحق لا تغفى عن النظر

ولنا خفيت عن فائد البصر

ثم يحدث تطابق بين (الوهم والفكر) في قوله في البيت التالي.

وكلمة الله لم تنزل محبجة

عن البصائر بين الوهم والفكر

ويتعقد طابق آخر بين (البشر والجن) في قوله:

أقامها الله ديناً غير ذي عوج

جاء البشير بها للجن والبشر

وبعد ذلك تأتي جملة من المعاني المتوافقة في الأبيات التالية من القصيدة كقولها
والحاهلية في غلواء عارضة
من جعلها ومن الاشراك في غمر
فقام مضطعاً نفل الرسالة مجد

مود العزائم فرداً خيرة الخير
ثم يعود الى المقابلة بين (الشرك المكيوت) والاسلام (الطافر). بعد ذلك، مما شكل انكساراً في جهة الخطاب ليقول.
والوحي يأتي نجوماً معجزاً قهياً
والشرك يكتب والاسلام في ظفر

وعلى هذا النحو تمضي القصيدة مترجمة بين نسقين: الأول ينطوي على علاقات ضدية، والأخر يشتمل على علاقات متوافقة. تتضاد مع النسق الآخر مما يحدث انكسارات متوالية في الخطاب بحيث يمضي وفق جهة من التضاد تارة ثم يرتد الى التوافق، وبعد ذلك يعود الى التضاد ليتشكل في النهاية تكرار تقابلي على صعيد البنية من شأنه أن يؤثر تأثيراً بالغاً في السياق الأسلوبى الذي يحمل بين طياته علامات تميز مستخدم اللغة.

أما التكرار النمطي في شعر البهلاني فهو باب متسع جداً، وله صور متعددة تبدو تارة في تكرار مفردات بعينها في البيت الواحد او في عموم القصيدة، ويبدو تارة أخرى في التركيز على عبارات معينة يرددها في أبيات متتالية تقوية لجانب الانشاد، فمن جهة تكرار الألفاظ لا نكاد نجد قصيدة في ديوانه تخلو من هذه الظاهرة، فلو نظرنا في قصيدته التي رثي فيها محمد بن أبيه فمجد بن أبيه بذكر كلمة (الأمل) ست مرات (٢، ٧، ١٤، ٢٩، ٤٢، ١٤٦)، وكلمة (عجل) خمس مرات (ب) ١، ٤٣، ١١٦، ١٣٨، ١٦٦) وكلمة (أجل) أربع مرات (ب) ١، ٢٠، ٤٨، ٩٥) وكلمة (خلل) (و) (أجل) (و) (عجل) (و) (أصل) (و) (مرتل) (و) (نظر) مرات عدة وقعت كلها في قافية القصيدة التي بلغت (١٦٨) بيتاً، وكذلك كرر كلمات أخرى في حشو أبيات القصيدة نفسها مثل كلمة (نرو) التي تردت سبع مرات في سبعة أبيات متتالية (ب) ١٣٩ - ١٤٥)، وكلمة (أعوك) التي كررها في قصيدته التي رثي فيها الشيخ السالمي تسع مرات (ب) ٨١ - ٨٩)، وهناك أمثلة كثيرة لهذا النوع من التكرار يصعب حصرها.

أما تكرار العبارات فقد انطوت عليه قصائد كثيرة مثل تكراره عبارة (يا رجال الدين) في قصيدته التي رثي فيها السالمي في الأبيات (ب) ١١ - ١٦)، وعبارة (في سبيل الله) التي تردت في القصيدة ذاتها.

وهذا النمط من التكرار قليل التأثير في السياق الأسلوبى، لأنه متصل بنغايا إنشادية وهو السبب الحقيقي وراء طول قصائده، ذلك لأن شعره في مجمله داخل في باب النظم الذي جاء تلبية لدواعي الاستنساخ والتسبيح والاذكار.

وهناك نمط تكراري يتصل بالحروف، وهو ما يدخله الدارسون تحت باب المعاطلة كقول (٩٢):

ليس يغني عنك فيها أحد

طمست إذ ذهب النور السيل

فتوالي (عنك - فيها) نقيل، وقوله (٩٣):

بل من على الشمس إذ تجري مقدرة

لمستقر لها حيث الضيا انكتما

وذلك توالي (من - على) غير مستساغ، وقوله (٩٤):

من لي بهم في زمان بعض موعده

رفع العلوم وهذا العلم قد رفعا

فتعاقبت أربعة أحرف جر (من، اللام، الباء، في)، لهذا ترى العبارة تنوء بثقل كرهه البلاغيون فعاب ابن الأثير ما وقع في شعر المتنبي

من تكرار الحروف مثل قوله.

وتسعدني في غمرة بعد غمرة

سبوح لها منها عليها شواهد

فقال ابن الأثير فقله لها منها عليها من النقيض الثقيل (٩٥)

أزمة الأفعال

لاشك أن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضرب من التضاد الذي يحدث عناصر منكسرة تؤثر في السياق على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الحاضر، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة، ذلك لأن الحدث لا يتحول الى الفعلية إذا اقترن بزمن ومعلوم أن استخدام الأفعال بصورة متباعدة من حيث الزمن يحدث تضاداً فيما بين الأفعال ذاتها، ويؤنثها وبين الصيغ الاسمية في عموم النص، من جهة أن الفعل يناقض الاسم لكونه حدثاً مرتبطاً بزمن، في حين أن الاسم حدث مجرد عن الزمن. وقد بدا البهلاني في مجالات استخدام الأفعال يعمل بوضوح الى التحول من صيغة الى أخرى كأن يبدأ بفعل أمر ثم يتحول الى الماضي فالمضارع كقوله (٩٦)

ارجع فديتك للافتاء كان له

كثرت من العلم يؤتى الحكم والحكما

قلد فديتك هذا الحق صارمة

لا يبعد السيف والبطان قد نجما

أو يبدأ بالمضارع ثم يتحول الى الماضي كقوله (٩٧):

أتمرح أن شاهدت نمسا لهاك

إليك أكف العاملين تشير

أو يتحول من الماضي الى الأمر كقوله (٩٨)

قد ملأت الزمان مجداً وفضلاً

قف قليلاً من ضاق وسع الظروف

أو ينتقل من الماضي الى المضارع كقوله (٩٩):

ما شئت الزمان يحدد فضلي

غير أن الزمان جم الصرف

أو من الأمر الى الماضي كقوله (١٠٠):

واستعلمنا عن المراعي الويا

ت إذا استرسلت الى مرعاها

وثمة حال واحدة عزت عليه وهي التحول من المضارع الى الامر.

ومعلوم أن التحول من صيغة الى صيغة في الخطاب من شأنه أن

يمتص الكلام من الجريان على وتيرة واحدة، لذا فانه ينطوي على

لأن ضروب العدول السابقة لم تكن في حال من أحوالها تمس بني المفردات، وإنما استهدفت التصرف في استخدامها من جهة الدلالة تارة، ومن جهة ترتيبها في العبارات تارة أخرى، وهذا أمر يسمح به الإجراء الأسلوبى. غير أننا نقف أحياناً على شواهد من شعر البهلاني تظهر تصرفه في أبينة بعض الكلمات مما يحدث تصدعاً وخللاً كبيراً في أسلوبه. فمن ذلك مثلاً تعريفه (كل وبعض وغير) كما في قوله (١٠٢)

الكل في قرن التكليف مؤتسر

ما بال لم ليس معصوماً من الفؤر

ففرع (كل) (وغير) وهما نكرتان لم تجز اللغة تعريفهما، وقوله أيضاً (١٠٣):

تكبرت فوق الكل يا متكبراً

لذلك مختاراً بعن الألوهية

وقوله يعرف (بعض) (١٠٤).

والبعض يختار انتظار جماعة

والبعض يختار الحديث كما ظهر

والبعض إن بدلت أية رحمة

بالضد والتوحيد بالشرك اعتبر

والبعض إن بدلت توحيداً بشر

ك أو عكسهما على هذا اقتصر

لقد عاب الأصمعي على ابن المقفع استعمال (كل وبعض) على جهة

التعريف، وعد ذلك من باب اللحن في اللغة (١٠٥).

ومن أمثلة تصرف البهلاني في بناء الكلمة بطريق الزيادة قوله (١٠٦):

أمة قومية ليس لها

في السياسات حق يعتبر

فإنما هي سياسات جمع سياسة، زاد في الكلمة ياء للحفاظ على

الوزن ومثل ذلك قوله (١٠٧).

ملك مقدسة هبولياته

من أن يضاف لفظة أعظامها

والأصل (هبولاته) جمع (هبولي) ولا وجه لزيادة الهاء إلا مراعاة

للوزن، ومن وجوه تصرفه ب ضبط الكلمات قوله (١٠٧):

وقفت عليها نير الصصف وإفرا

من الزاد طهر العرش مما يذم

فقوله (الصصف) بتسكين الحاء لا وجه له، لأن الأصل ضمها، وإذا أراد

(الصصف) بكسر الصاد المشددة وتسكين الحاء ومعناها الأنفة، لحن

الصنع، لأنه يتحول إلى الذم، ذلك لأن الأواني إذا كانت لامعة كان ذلك

دليل بخل، ولشاعر لم يرد هذا، من أجل ذلك لا يحتمل هذا الشاهد إلا

على المجازة. ومن الشواهد الدالة على التصرف أيضاً في شعره منع

الاسم المنصرف من التثنية كقوله (١٠٩):

لا يستقر له الطبيب لأنه

وقفت شعوب له بباب الدار

فلو قال شعوب وهو الأصل لانسرك الوزن. ومن ذلك قوله (١١٠)

لك الله ريب الدهر مستنزف البقا

فلا نفس إلا بالبقاء سترجم

منهيات أسلوبية ذات تأثر واسع في السياق هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن التباين في استخدام الأفعال يشي بنوع من التضاد على مستوى الخطاب إذ التعبير بالماضي مضاد للتعبير بالحاضر، وكذلك صيغ الأمر تختلف عن صيغ المضارع والماضي من جهة زمن الحدث، ويقع تضاد آخر أيضاً بين الصيغ الاسمية والفعلية لأن الاسم غير الفعل، ولهذا كان التنوع في استخدام الأفعال، والتباين الحاصل بين اجتماع الأفعال والأسماء في نص ما مؤشراً أسلوبياً مهم.

وهناك مجال آخر تظهر فيه علامات الأسلوب كالتركيز في الكلام على الأفعال أو الأسماء، ذلك لأن التوسع في استخدام الأفعال في النص يكسبه حركية وسرعة بالغة لأن الفعل هو مبعث الحركة في العبارة، في حين يفقد شيوخ الأسماء في نص ما الثبوت والوصف والتأمل، إذ الفعل كما يقول النحاة حدث متصل بزمن، أما الاسم فحدث منقطع عن الزمان، ولو نظرنا إلى شعر أبي مسلم من هذه الناحية لوجدناه في شواهد كثيرة يتوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية، يقول مثلاً (١١١)

إن المعارف للغلوب مصائد

وسنا العقول بفهر وهب خامد

والجد قبل الكسب في ادراكها

والكسب في التحقيق وهب وأرد

وقداسة التجريد مجلبة الصفا

وصفا النفوس هو البصير الناقد

فعلى المراد من صفاتك قاطع

وهواك من دون الموارد زائد

بكمال طبع صحائف نبوية

شرعية لهدى النفوس موارد

ففيها لمقتبس العلوم مصابيح

ومعالم ومواقف ومقاصد

ومعارف ولطائف فيضية

ومظاهر قدسية ومشاهد

بكمالها طبعاً وكون كمالها

فيه لغايات الكمال مقاصد

ففي ثمانية أبيات تلك، لم يستخدم الشاعر فعلاً واحداً، وإنما نسج

الكلام من الأسماء والحروف ليس غير، وهذا له مؤشر مهم فحواه أن

النص آمن في الثبات والوصف والتأمل، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى فقد وقع في تضاد عندما عاد في سائر أبيات القصيدة البالغة

(٢٤) بيتاً إلى الاستخدام العادي، هذا بعد ذاته تنوع على صعيد

السياق يوحي بعلاقات أسلوبية خاصة.

رابعاً: انتهاك القواعد

أظهرت الشواهد السابقة صنيع أبي مسلم في تعامله مع اللغة، وقد

بينت كلها مستوى الانحراف أو العدول عن الوضع الأصلي الذي

جرت عليه الكلمات في النظم والتراكيب، وكان لهذا العدول أمثلة

سابقة أهدتها مباحث البلاغيين، وجوزت صوراً منها القواعد، ذلك

والأصل (فلا نفس) ومن ضروب تصرفه أيضا قوله (١١١)
ويلتاه استأثر الله به

ويقي العلم على ظهر أزل

والأصل (يقي) ، ومنه قوله (١١٢)

تجرد يطلي كلمة الله همه

ليصبح مغزى كلمة الكفر أسفلا

والأصل (كلمة) غير أن البيت يتداعي إذا تمت القراءة على هذا الوجه فلزم إقامة البيت تسكين اللام في (كلمة) وهذا مما لا تجيزه اللغة وفحوى القول إن في هذه الأمثلة ما يحمل على الضرورة لإقامة الوزن ومه ما لا يحمل عليها، وفي الحالتين تدل هذه الظواهر على ضعف الأسلوب، لأنها ليست من ضروب الانحراف المعمودة لخروجها على اللغة

الخاتمة

انصب جهدينا فيما سبق على رصد ألوان التعبير المتميزة في شعر أبي مسلم البهلاني، القائمة على التنويعات اللفظية، وترتيب الكلمات ضمن انساق خاصة، وما نجم عن ذلك من قيم شكلية قد اثير الى أثرها في السياق الأسلوبى، ويحسن بنا هنا تركيز الكلام حول بعض الفكر التي نسوقها على هيئة نقاش تبين أهم ملامح الأسلوب عند البهلاني.

١ - جرى البهلاني في أسلوبه الشعري على طرائق المتقدمين من الشعراء، مستفيدا من امكانيات بلاغية واسعة، موظفا طاقاته المختلفة في سياقات متباينة، وهذا إنما يدل على مقارنته النماذج الشعرية السابقة والنظم على متوالها، وفي الوقت نفسه الانحراف باللغة قليلا أو كثيرا مما أسهم في إظهار بصماته الخاصة عليها. ومع ذلك فجهده يصنف تحت إطار الاحتذاء على التجارب القديمة، لندرة الألوان المعاصرة عنده تلك التي اشاعها معاصروه من شعراء مصر والشام والعراق

لقد بدأ شعر ابي مسلم متوصلا مع التاريخ الشعري أكثر من تواصله مع واقعه المعاصر، فهو لم يشغل بما كان يشغل به معاصروه من الشعراء خصوصا فيما يتصل بالأسلوب الشعري، مما يدل على انه كان بمنأى عن المؤثرات الجديدة التي هزت القصيدة في العصر الحديث هزاً عنيفاً، كان من أبرز آثارها التجديد في لغة الشعر وشكله وموضوعاته، ولعل التليم الجغرافي الذي عاش فيه البهلاني، منتقلا بين عُمان وشرقي أفريقيا، لم يستقبل تلك المؤثرات على أنها امكانيات تبعث التطور في الشعر والحياة، والأمثلة القليلة التي تنم عن تواصله مع بعض الأحداث كقصيدته التي قالها في المؤتمر

الاسلامي الذي انعقد في مصر، أو بعض الموضوعات الخاصة مثل مقطعاته في وصف الشاي، لا تكفي لاثبات تفاعله مع أحداث عصره، وعلى هذا الأساس تندرج أشعاره في عمومها تحت اطار من الوعظ والابتهال، والاذكار الى جانب بعض المراثي والدلائع والاخوانيات، وهذه بالطبع مما يحفل به الشعر القديم.

٢ - لقد مضى البهلاني وفق السنن التي يكون الأسلوب بموجبها أقرب ما يكون الى الالتزام بما اتفق عليه من الجهة البلاغية خصوصا، فعدوله عن الأصول لم يكن بمعزل عن البلاغة كما رأينا، والأمثلة القليلة التي تسجل على انها خرق وانتهاك للقواعد قليلة، ثم انها مسوغة في كثير من الأحيان، أو انها ليست فعلا قصديا، إذ الغالب على الأسلوب عنده التمسك بالقيم الفنية السابقة، والإعراض عما هو مستحدث، وهذا التوجه الأسلوبى يوافق الى حد بعيد الروح الإيمانية والطبع الاصلاحى الذي تميز به أبو مسلم، فمثل هذه الشخصية لا يعنيه الخروج على ما هو مستقر خروجا سافرا، فإذا ما أرادت اجتياح بعض اسوار اللغة فعلت ذلك على استحياء ولم تكن تجاوزاته في حال من أحوالها حبا للنقص بل حرص على البناء ، مثل تخطي البناء اللغوي لبعض الكلمات لإقامة الوزن.

٣ - إن السمات الاسلوبية الدالة على تفردة ظهرت بوضوح في الموضوعات الشعرية وعلى رأسها الرثاء، في حين لم تدل انحرافاتة السلوبية في الموضوعات الأخرى على قصايا ذات شأن، لأن تلك الموضوعات تدخل في باب النظم.

٤ - ان التكرار اللفظي النمطي الذي برز بقوة في شعر البهلاني، وكان السبب الرئيسي في تطويله الشعر يدل على ميله الى الإيقاع أكثر من انجذازه الى تجليات الشعرية، إذ التكرار والاعادة قد ينفاهي لحظات التوهج الشعري التي تشتعل عادة في زمن غير متناول، وتتجلى في كلما ليست كثيرة، إن الشعر فن زمني في الأصل لا تحدد جودته بالاطالة مثل أن تتحدد بالتميز والتوهج والايجاز.

٥ - إن شعر أبي مسلم مع ما يمتاز به من خصائص يشكل جزءا من الثقافة العربية الاسلامية التي تنعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ومن هنا وقعت قصائد كثيرة بمعانيها وعباراتها وكثير من ألفاظها في دائرة التخاص إذ أفاد الشاعر فيها من القرآن الكريم والشعر السابق على حد سواء.

المصادر والمراجع:

- ١- ابن الأثير (مقتل السائر) مع أحمد جوهري وبغوي طباعة القاهرة ١٣٥٦هـ.
- ٢- الأرسى (السائر وما يسوغ للشاعر دون السائر) القاهرة الطبعة السابعة ١٣٢٩هـ.
- ٣- البهار (أخبار القراء) مع السيد أحمد صقر القاهرة دار المعارف ١٩٦٢هـ.
- ٤- البهلاوي (ديوانه) مع علي الحفص صافى، مطبع وزارة التراث القومي والثقافة (١٩٨١م) (دمشق).
- ٥- أبو تمام (ديوانه) مع محمد عبده عراب ٣٥ القاهرة دار المعارف ١٩٥١م.
- ٦- التنبوخي (الأصنوبر) القاهرة مكتبة العارفين ١٣٢٧هـ.
- ٧- الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز) مع محمد عبدالمعصم عفاحي القاهرة ١٩٦٩م.
- ٨- ابن جعفر، فامة (نقد الشعر) مع محمد عبدالمعصم عفاحي ط بيروت ١٩٧٤هـ.
- ٩- حسين، طه (الصنعونة التكملة) طبع دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢م.
- ١٠- المصري (أثر الأرباب والثرث (أنساب) القاهرة دار الجاه الكتب العربية ١٩٧٢هـ.
- ١١- ابن خلدون (المقدمة) نشر على يد المؤلف القاهرة ١٩٦٠.
- ١٢- راسي، عبدالمعصم (مطبعة قلعة في النقد العربي القديم) القاهرة مكتبة الفانيني ١٩٨٠م.
- ١٣- السكاكيني (مفتاح العلوم) بيروت دار الكتب العلمية ١٩٧٢م.
- ١٤- الشهاب (الأسلوب) ط القاهرة مكتبة النهضة ١٩٦٦م.
- ١٥- ابن صالح، ناصر (الموسم الرواسي- حسان ضار) مطبع.
- ١٦- الرمضاني (الكشف) القاهرة المكتبة التجارية ١٩٦٤م.
- ١٧- عبدالمعصم لطفي (التفكير اللغوي (لانس) القاهرة مكتبة النهضة ١٩٥٣م).
- ١٨- عبدالحال، علي (أشعر النماص معلوماته واتجاهاته) القاهرة دار المعارف ١٩٨٤م.
- ١٩- عبدالمعصم، محمد (الإعجاز والأسلوب) ط ١ - بيروت ١٩٩٢م.
- ٢٠- المصري (الصنوبر) مصر ١٩٥٢م.
- ٢١- الطولي، يحيى بن محمد الطولي (الطرائف) القاهرة ١٩١٤م.
- ٢٢- فضل، صلاح (علم الأسلوب، مبادئه وأصوله).
- ٢٣- ابن قتيبة (أثر أولي شكل القراء) مع السيد أحمد صقر دار الجاه الكتب العربية ١٩٥٤م.
- ٢٤- الطرطوسي، حارم (مفتاح اللغة)، مع حميد بن الفرجة تونس ١٩٦٦م.
- ٢٥- الفزاري (الإيضاح في علوم اللغة) مع محمد عبدالمعصم عفاحي بيروت ١٩٧٢م.
- ٢٦- الفزاري (أثر رشيد (أحمد) مع (معي الدين عبدالحمد ط ٢٥ دار القيل ١٩٨١م).
- ٢٧- النوير (التكملة) بيروت دار المعارف ١٩٦١م.
- ٢٨- المنزوي، محمد بن ناصر (الموسم البهلاوي (رثا) ط الفكر الثقافي العربي بالرباط ٢٠٠٠م).
- ٢٩- المصري، عبدالمعصم (الأسلوب والأسلوبية - تونس ١٩٩٧م).
- ٣٠- مطهر، مسم (الأسلوب دراسة لغوية أحصائية) القاهرة ١٩٨٠م.
- ٣١- ابن المعتز (الديوان) مع محمد عبدالمعصم عفاحي مطبعة مصطفى البابي مصر ١٩٤٥م.
- ٣٢- صافى، مصطفى (أسطورة النص في النقد العربي) القاهرة ١٩٦٥م.

الهوامش

- ١- فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص ١٨٥.
- ٢- القليوباني، أبي رشيد (المقدمة) ص ٢٦٧/٢.
- ٣- حسين، طه (أثر حديث الشعر والنثر) ص ١٤٨.
- ٤- ابن قتيبة (أثر أولي شكل القراء) ص ١٢.
- ٥- البهلاوي (أخبار القراء) ص ٣٢.
- ٦- الرمضاني (الكشف) ص ١٤/١.
- ٧- الجرجاني (دلائل الإعجاز) ص ٤٨١.
- ٨- المنزوي.
- ٩- الجرجاني.
- ١٠- المنزوي.
- ١١- المنزوي.
- ١٢- عبدالمعصم (الإعجاز والأسلوبية) ص ٤٤.
- ١٣- الجرجاني (أسرار الإعجاز) ص ٢٨١.
- ١٤- عبدالمعصم (الإعجاز والأسلوبية) ص ١٧٢.
- ١٥- الجرجاني.
- ١٦- عبدالمعصم (الإعجاز والأسلوبية) ص ١٧٦.
- ١٧- الجرجاني.
- ١٨- الجرجاني.
- ١٩- الجرجاني (دلائل الإعجاز) ص ٤١٨.
- ٢٠- القليوباني، مصطفى (مفتاح اللغة) ص ٣٦٣.
- ٢١- ابن خلدون (المقدمة) ص ٤٧٠.
- ٢٢- الشهاب (الأسلوب) ص ١٠٠.
- ٢٣- الجرجاني.
- ٢٤- الجرجاني.
- ٢٥- فضل (علم الأسلوب) ص ٨٦.
- ٢٦- ابن الأثير (مقتل السائر) ص ٧١/٢.
- ٢٧- السكاكيني (مفتاح العلوم) ص ١٥٢.
- ٢٨- الأثير (مؤثرات) وفيه كلام مطول على مجازات أبي تمام واستيعاقا لغربية البهلاوي (ديوانه) ط وزارة التراث والثقافة ١٩٨٧م، ص ٧.
- ٢٩- البهلاوي (ديوانه) ط وزارة التراث والثقافة ١٩٨٧م، ص ٧.
- ٣٠- المنزوي، مصطفى ٣٠.
- ٣١- المنزوي، مصطفى ٣٣.
- ٣٢- المنزوي، مصطفى ٣٣.
- ٣٣- المنزوي، مصطفى ٣٣.
- ٣٤- المنزوي، مصطفى ٣٣.
- ٣٥- المنزوي، مصطفى ٣٣.

بين نقد النبوية والتخلص من العقلانية:

عودة التذوق الأدبي

شربل داغر*

استوقفني أثناء اقامتي في فرنسا، قبل العام ١٩٩٤، تباعد الاهتمام بكتابات جاك ديريدا بين فرنسا وألمانيا وغيرها من بلدان أوروبية، من جهة، والولايات المتحدة الأمريكية، من جهة ثانية. وهو التباعد عنه الذي استوقفني في السنوات نفسها، ويعددها، إثر عودتي الى لبنان، بين فرنسا وألمانيا وغيرها من بلدان أوروبية من جهة، والبلدان العربية من جهة ثانية. ولقد ذهبت مذاهب شتى في تفسير أسباب هذا التباعد، منها كسوف الايديولوجيات وما استلزمه من خفوت للتفسير التعليمي على أنواعه، وما تبعه من انصرام للمعنى أيما كان خطابيه. ولقد أضفت مؤخرًا الى هذه التفسيرات قولاً طعناً ليورغان هابرماس، في كتابه الدائع الصيت «الخطاب الفلسفي للحدثانية»، لاحظ فيه ارتباط ذبوع المنظور الديريدي بجامعات أمريكية لها عهد سابق وأكد بالنقد الأدبي (١)، من دون أن يكمل هابرماس هذه الملاحظة بغيرها، وهي ان المنظور الديريدي لا يحظى بالعناية نفسها في البيئات الثقافية ذات الشاغل الفلسفي الراسخ، وهو ما يدعوني الى طرح السؤال الذي بات لازماً بالضرورة: أتفسر العناية العربية القوية بديريدا استعادة نشطة للنقد الأدبي الذي كانت قد خفقت أسبابه عريباً، وتأكيذاً جديداً لضعف الشاغل الفلسفي فيها؟

* شاعر وكاديمي من لبنان

مفاهيم ومصطلحات تفرعت عنها حزمة مقترحات ومقاربات في النقد الأدبي والفني خاصة، والفلسفي، ونشأت أوساط الثقافة العالمية، والعربية لاحقاً. فكونت ما يشبه الجسر والدليل للوصول إلى المعاني والدلالات الخبيثة والمتعددة في النصوص المقروءة في ضوء معانيها ومقترحاتها. أو الى اللامعنى في مناهته اللغوية الماكرة، إلى ذلك السديم الذي يضع فيه الدليل والمعنى، ويتم التضحية بالتاريخ والوجود، على مشرحة اللغة وسيلانها الجارف كما عند (ديدا) على سبيل المثال. حزمة مفاهيم ومقترحات اسفرت فترة من الزمن كمسلمات، تتعرض للاهتزاز والنقد والاستقصاء، في تجليها العربي المرتبك، كما (بالطبع) في أصولها ومنابعها.

هذان المقلان لشربل داغر وخميسي بو غرارة، في ترجمته لهناس بارنيس، يؤشران، إلى قراءة وأفق من هذا القبيل. نتمنى مستقبلاً في مجلة نزي، أن نواصل عبر أصفاننا الكتاب والشعراء والباحثين، تلك الأسئلة النقدية وعميقها حول الكثير من تلك المفاهيم والتصورات التي تمج بها ساحة الثقافة العربية، رغم تجاوز الكثير منها في سياقاتها الأصلية، فكانما هذه الخفاقة عليها أن تجتر ماضي الأخر مقابل اجتراح ماضيهما السلفي، على نحو عقائدي جامد، لا يخضع لحركة الفكر والحياة والتاريخ في تحولاتها وانكساراتها اللامحدودة. نطمح إلى توسيع دائرة الأسئلة النقدية وتجديدها وفق المعطى الخاص لسباقات الثقافة العربية، في تفنيد تلك المفاهيم التي زُعت فيها شبه العملية التفسيرية على تربة تختلف في خصائصها وتاريخها وتحورها، وهو ما يختلف مع التلاحق الفكري الخلاق بين الثقافات والشعوب.

فاستلهم إنجازات، الأخر، المعرفة إذا لم تخضع لمثل هذه السباقات الخاصة والنقدية، تتحول عن وجهتها الخصبة الى بيان وعشوائية في تكرارها «الحداثي» و«النبوي»، و... الخ، والأجوف...

هذا ما حاولناه ونحاوله في مجلة **لغة** التي هي ملك كتابها وقراءها بالدرجة الأولى ومنهم تستمد شرعية وجودها الذي يغني بآرائهم التعددية وأفكارهم وخيالهم باستفراغ.

مثل مقالات ودراسات أخرى تتوزع على صفحات هذا العدد الذي يشهد انصرام عام وبداية عام جديد، وأسوة بالأعداد السابقة التي تشمل أفق المجلة ومسارها الطامح الى الاختلاف في ظل الحزن العائلي للزمن العربي الراهن.

لغة

ان انعقاد هذه المعاينة العجولة قد لا يفي بالجوهر عريبا، إذا انتبهنا الى ان المنشغلين بمنظور ديديا في البنينات العربية لا يقتصرون على نقاد أو أصوات جديدة وحسب، وإنما أصاب أيضاً من كانت لهم مواقع مطلنة في المنظور اللساني البنيني، مثل الدارس كمال أبو ديب (٣): أو عبدالله الغداسي، في وجهة أخرى، إذ جعل في أحد كتبه الأخيرة من «النقد الثقافي»، «بديلا» (٣)، فما يجري واقعاً؟

الشعر، أو العوض عن الوجود

هذا ما أطلب التحقق منه في هذه المطالعة، في عدد من الوقفات، دارساً اغفاقات أو انسدادات اللسانية البنينية، من جهة، والعودة وإن الهفرة للتذوق الأدبي، على ما أقول، من جهة ثانية. ولا يستوقفني في هذه المراجعة أمر ملاحظة التغيرات في الاصطفاغ النقدي العربي، إذ قد يعتني بها من يبغي رسم مشهد سوسيولوجي وموقعي للمنظورات النقدية والنقد في مساعي التصدر والافحام بين أقرانهم العرب ومن دون غيرهم (٤). أما من يبغي التحقق من أحوال نقدية وفلسفية وغيرها في النص، فإن عليه أن يسلك سبيلاً آخر، لا يكتفي فيه بمعالجة ظاهر ما تقولوه النصوص النقدية، وإنما عليه أن ينسبها الى منتجها وسياقاتها، وإن يتحقق منها، حيث هي، لا في اشباهها التطبيقية المبتسرة لها (٥).

ذلك ان النقد يتردد أمام بوابات عديدة، أمام تشابك مناهج وآليات، من دون غلبة ظاهرة لهذا المنظور أو ذاك، وتبدو لحظة النقد في ذلك «رخوة»، إذا جاز القول: فهذا ناقد يتابع طريقته البنينية في استقراء النص الأدبي ولكن من دون استقواء ملعن أو مضمهر بخلاف ما كانت عليه البنينية في سنواتها «الظاهرة» السابقة؛ وذلك يعود الى طريقة تقليدية ولكن من دون حذر أو رادع هذه المرة؛ وهذا ثالث يدعو الى «نقد ثقافي» ولكن بحلة تقليدية، وهذا آخر يمضي في «تأويلية» لاتعدو كونها عودة رتيبة لطرق التفسير الأدبي القديمة. ويبدو المشهد تصالحياً في كوفية ما، أو لا يقوى فيه نقد على ادعاء غلبة، عدا أن النقاد يظهرون على اختلاف مواقعهم ومواقفهم حذرين،

مستعدين للتراجع، إذا جاز القول، أمام أية تحولات جديدة أو محتملة، فكيف تغيرت الأحوال؟ وما هذا الوهن البادي؟

تغيرات واصطفافات وسمات تجمع في بعضها على الخروج أو الانفكاك من سلطة النص الأمرة والأسرة في آن، والتعويل على ما حوله من محيط وبيئة ومرجعيات وانسقة عابرة له، وقد يكون في الخروج هذا ما يدل على نواقص أو تشوهات البنينية، أو على أشكال تعسفها الأكيد، ما أحسبه إعادة توازن لازمة ومطلوبة في الدرس النقدي. ذلك أن النقد البنيني في وجوهه الغالبة أحال النص الى وحدات ذرية ومتعالية ولكن في هيئات مجوفة، إن جاز القول: مجوفة من الإنسان، من التاريخ، ومن جملة محدثات تقع في أفق المعنى. هذه العودة مصودة، إذن، الى محيط النص إذ تقيمه في نطاقه بعد طول ابتعاد، وتعيده الى ما يدخل في تكوينه بالضرورة. غير ان إعادة التوازن تنتم في أحوال شديدة التعثر والتشطي والقرود، ما ينتج حالاً من الرخاوة أو بالآخرى من القوة الواهنة.

وإذا كان «النقد الثقافي» يحظى في هذه الأحوال بحال عافية أكثر من غيره، فهذا لا يعود الى جدته— إذ أنه معروف في بلاد الغرب منذ عدة عقود— وإنما تنأت هذه العافية من لحظة الارتباك ذات الأساس البنيني. ذلك أن هذا النقد، «الجديد» في ترويج البعض له، يبقى علول المنهج إذا ما قيس بصرامة المنهج البنيني، والسؤال المقلق يكون في هذه الحالة: ألا نكون في ذلك نوع، من حيث ندري أو لا ندري، الى النقد التقليدي في نهاية المطاف، والى تحكم الناقد الاستنسابي بالنص، الى تذوقه الجمالي ليس إلا، أشبه بالمتنزه الخفيف في حديقة النص، من دون حسيب أو رقيب في إقامة البرهان على ما يقوله؟

العولمة أو النص، أو التفكيكية، أو النقد الثقافي، أو البنينية، أو التأويلية، معطيات لا مقدسات؛ مقترحات بالتالي لا حقائق نهائية؛ مواد للدلال لا ذهب الحقيقة الخالص. إلا أننا لا نزال نلتقي ونستهلك، بالمعنى التالف

بعضها، أو إلى استسهال القراءة النقدية بما يقيم الاستنباط والتذوق سبيلاً للنظر.

اكتفي في هذا السياق بطرح وجه أو مثل دال على هذه الحال «الثقافية» في النقد العربي المعاصر، وهو التعويل على الشعر كهيئة للدرس النقدي وهو تعويل أتُحقّق من أحواله عند الديريديين و«الثقافيين» و«التأويليين» وغيرهم من النقاد العرب، من دون أن تحظى أنواع النصوص والخطابات العربية الأخرى بكبير درس، إلا فيما ندر؛ وإذا ما وجدت دراسات في الرواية على سبيل المثال، فإنها تبقى محدودة التطلع المعرفي إزاء دراسات نقدية في الشعر تطلب علاقة مستحكمة بالفلسفة، بعالي الثقافة وبكثيف الوجود أيضاً. وهو مظهر آخر من أحوال «الثقافة» المتفاقم إذا جاز القول، الذي يُسرّع حركة تكيفه طلباً باللاحق، من دون أن يكون لتخيرات أسباب انتقال مجدية ومقنعة واقعة في خطابه نفسه، بل في مشهد آخر وفوق مسرح مختلف، بدليل أن بعض النقاد ينتقلون وحسب من منظور إلى آخر، من دون أن يربطوا أو يفكروا في النقطة الثانية أسباب الامتناع والتراجع عن المنظور السابق. ولكن ماذا عن الشعر والنقد، بل عن الشعر والفلسفة أساساً؟

إن مراجعة المواد التي تدرسها الفلسفة في الخطاب الغربي تظهر، ولا سيما منذ القرن التاسع عشر، مع عدد من الفلاسفة الألمان تحديداً، ميلاً صريحاً إلى التعامل مع النص الشعري، بل إلى النظر إلى الشعر، منذ هيجل على الأقل، على أنه «خلاصة الفنون الكثيفة». هذا التعمين للنص الشعري انتقل أو حكم بدوره الدرس اللساني الحديث في القرن العشرين، إذ أن دارسيه تعاملوا مع القصيدة على أنها خلاصة اللغة وكثافتها النوعية الدالة. ولقد بلغ هذا التعويل على الشعر، ولا سيما مع أ.ج. جريماس، حداً عالياً إذ جعل من درس الشعر، ومن درس «الشعرية» نفسها نموذجاً لغيرها من الأجناس الأدبية والفنية عموماً (٧). وهو ما عرفناه في «شعرية الرواية»، و«شعرية المسرح»، و«شعرية السينما» وغيرها. وما يثير النقاش في هذا المسعى هو أن الشعر - لو

لكلمة، بفضل الوقوف تحت الشعارات بدل التفكير بها، ونختار التحزب بدل التحقق من أسباب الانضمام وجدواه. ذلك أننا نستهلك الحداثة، أي بضاعاتها، من دون أن نساهم في إنتاجها، ولا في التفكير بها في أدنى الأحوال: نكتفي وحسب بتصرفها، بل بالتحزب بها، حيث أن فرسان النقد يعاملون المنظورات - ومنها البنوية وغيرها أو ما بعدها- مثل أسلحة للاحتراب الداخلي تعينهم في التصدر، في مجتمعاتهم وبين أقرانهم.

هذا التعطي، هذا التعثر في المشهد النقدي المحلي لا يعدو كونه حاصلاً لما يحدث خارجه، في المشهد النقدي الغربي، ولما يحدث فيه من تغيرات واصطفافات أصابت البنوية خصوصاً، وخففت من غلوائها أو من ادعاءاتها الأمرة والناهية. وتظهر العودة، على سبيل المثال، إلى «القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللغة» (٦)، في طبعته المجددة (١٩٩٥)، بعد السابقة (١٩٧٢) تغيرات لافتة لا تقتصر على إجراء تعديلات في تعريف هذا اللفظ المفهومي أو ذاك، أو في زيادة بعض المفاهيم على القاموس، وإنما تتعداه لتشمل مبنى البنوية نفسها. يقول المشرفان على الطبعة الثانية، في تقديمهما الجديد للقاموس، ما حرفيته: «إن عدداً من المواقف التي بدت، قبل عشرين سنة، مثل حقائق لا يرقاها الشك، لا تبدو اليوم (في الدرس اللساني) سوى محطات تاريخية» (م.ن، ص ٧). وهو ما يتبعناه بهذا التأكيد الآخر: «لم تعد اللسانية العلم الموجع لغيرها، مثلما جرى تقديمها؛ وإذا كانت الدراسات الأدبية لا تزال تتوجه صوب اللسانية، فذلك لكونها وسيلة درس، ليس إلا، لا نموذجاً (الصيغة نفسها).

باتت اللسانية البنوية جزءاً من تاريخ نقد النص، فاستكان الدرس النقدي إلى نوع من «التواضع» الذي لا يكشف طبيعة وهنه الفعلي، وتفلت هذا الدرس النقدي من تشدد سابق، وتحل من اشتراطات كانت محل التحقق الأكيد من تعثره أو توفقه. وإناسق هذا الدرس، في أكثر من منظور، إلى اجرائية رتيبة وخافتة الادعاء والتطلع في

اعتمدتُ على أبسط تعريفاته - يمثل مفارقة مبتعدة مع جاري اللغة، مع استعمالها، ولا يشكل بأي حال خروجاً عليها، فيما جرى التعامل مع الشعر، وفق هذا المنظور، على أنه شيء قد يتعدى التاريخ نفسه؛ وهو ما أتناوله في كتابات جاك ديريدا: «أعلى ديريدا من شأن «الكتابة» بدلا من الشعر، على أن ما طلب- بعيداً عن مسألة الاجناس الكتابية- لا يتعد عن الشعر بل يشبهه، إذ طلب التوقف أمام نصوص يعينها، توفرعالي التجربة باللغة، كما في كتابة جان جينيه وغيره. لم يطلب ديريدا الشعر تحديداً، ولا غيره كنوع، بل طلب شيئاً نوعياً في انتاج اللغة، حده في «الكتابة» بل في نوع من الاشتغال فيها

يقربها عملياً من تجريب الشعر الأقصى، بعد أن حدد للكتابة هذه سمتين دالتين عليها، وأن في أشكال شديدة الغفر: الذاتية واللغو، بل جعل لهذه الكتابة موعداً تاريخياً، في القرن السابع عشر، ما فتح النقاش على أسئلة عديدة: ماذا عما سبق هذا الموعد المضروب من كتابات وماذا عن غيرها من كتابات بعد هذا الموعد؟ هل اجتمعت فيها أم في بعضها وحسب قوة «الاخلاف» أو «الإرجاء» الذاتية الصيت؟ وماذا عن الفروق التي في الاخلاف: كيف يكون معناها مرجحاً؟ أهو خاف على كتابته إذ يكتبه، لا على سواه كما في التحليل النفسي للنص الشعري، ولا على ديريدا بأية حال؟ وإذا كانت هذه العملية في حاصلها لا تقضي الى ضبط معنى ما، فما يعني التحويل والارجاء في هذه الأحوال؟ وماذا عن الفروق نفسها: أي معنى في قاموسية اللغة واستعمالاتها أم في تجريباتها غير المسبوقة؟ وإذا كانت مسبقة ألا يعني أنها قابلة لاستقبال تأويلي لها؟ وإن كانت غير مسبقة، فماذا أن تكون معتنة عن أي تأويل، في خلاء «اللغوس»، الذي يكون افتراضاً عديمياً في هذه الحال، أو قابلة لتأويل ما، ولا يقع بالتالي خارج «اللغوس»؟ (8)

قد يجد البعض في العدمية الفلسفية داعياً لمثل هذا النظر (أي إسقاط أي معنى)، إلا أنني أجده في شاغل آخر، في

ابتداء القول الفلسفي من الفيلسوف، من قدرته على «إفحام» الآخرين، وفي جعله المقال الفلسفي «تعبة» فنية» (مثلاً قال ديريدا عن عمله في درس كتاب كنت «نقد ملكة الذوق»). فما يعنني به ديريدا يضرب عرض الحائط بأصول كتابية المقال الفلسفي، بما يحتاجه من اسلوب عرض وتقشف وإبانة واعتناء بالموضوعات، منصرفاً الى نصب ذاته، ملكته التفكيرية - الكتابية، مثل خشبة مسرحية تعني بجعل المقال خشبة ذات أصوات لا تعدو كونها تنويعاً على مقام الأنا (أطلق ديريدا على جزء من مقالته حول فان كوخ عند نشرها الأول تسمية «الأصوات المتعددة»). وتخدم ملكته توجيه قوله وفق

مسارب متعرجة ومقاربية ومتعارضة أحياناً، بما يفيد وجهة المعنى الذي يقصده ويطلبه، ولا يتوانى ديريدا، إذا اتخذت هذه الوجهة سلوكاً متعرجاً، عن التذكير بأنه عاكك إليها بعد وقت. ذلك أن ديريدا يعني بايجاد توافقات وتباينات وتناغمات بين أمور ناشئة في المقال متولدة من حركة النص، من ألفاظه، من معانيه، لا من لزوم التوسع الفلسفي في عرض مسألة المقال الفلسفية. وهو «يمرن» في ذلك «عضلاته»، كما نقول في عبارة شعبية، وأقصد بذلك إبراز قدراته على الكتابة الصرفة، على التفنن بطاقات اللغة وإمكاناتها، مثل أي كاتب فنان، لا مثل أي فيلسوف (وأجداً، على سبيل المثال، علاقة بين وجود «عروة» في الحذاء (oeillet) ووجود لوحات لفنان كوخ موسومة بـ«عروة» الورد: وهي لقيا الكاتب في اللغة، المتفككة فيها، واقعاً)، وهو ما نعانيه في ظهورات كثيرة لكتابه، مثل استعمال أشكال في التوزيع الطباعي للنص لا تتعد عما سعى إليه شعراء فرنسيون وإيطاليون وغيرهم، منذ نهاية القرن التاسع عشر على الأقل. وهو ما يجد مثله الأقوى في «لعبه» الشديد على التقارب الدلالي بين لفظ «تصوير» في الفرنسية (peinture)، ولفظ «مقاسات» الحذاء في الفرنسية، أي (pointure)، وهما لفظان مختلفان في حرف واحد: وفق

**هذا التعثر في
المشهد النقدي
الجلبي لا يعدو
كونه حاصلًا لما
يحدث خارجه،
في المشهد
النقدي القريب،
ولما يحدث فيه
من تغيرات
واضطرابات
أصابته البنيوية
خصوصاً،
وخففت من
غلوائها أو من
ادعاءاتها الأمرة
والناحية**

هذا «اللعب» عينه أسميت في دراسة سابقة لي مسعاه الفلسفي بأنه «يحتدي» الفن (وفق معاني «حذاء العربية كلها»). وأزيد على ذلك بالقول: إذا كان منظور ديريدا في «الإخلاف» يفتقر إلى أسانيد كتابية له في التاريخ الأدبي والفلسفي، فإنه يقدم في كتابته تمثيلاً لما يريده من قوة الأخلاف هذه.

هكذا يمكن القول بأن ديريدا يعمل لصالح ابتداء كتابي ينشغل بالتعبير على حساب التفكير. وهو ابتداء يجد مرتجاه أو بلوغه في اتصال قدرة الكاتب على الظهور، في بروزها، بل في سطوعها الأشد، على أقرانه، على النصوص، من دون أن يكون قد خلف طريقة، ولا بناء معللاً معروضاً، بفعل كتابته على غيره للاستكمال والمتابعة: هو «يفهمهم» في المناقشة مثل فسطاطي قديم.

هكذا جرى تجريد النص من الآلهة، من الماوراء، من الهاهنا، من الكاتب، من أنظمة بناء النص، وتمت اقامته في البهمة: اسكتوا النص عن الأبلاغ، وقطعوا فيه نقاط التبدل، وبات عرضة لأي تلاعب استنسابي في القراءة، بما يفتح التعرف على الدارس واقفاً، لا على ما يدرسه، أي النص نفسه.

وإذا كانت اللسانية البنوية قد أحاطت نطاقها بنوع من سياج مفهومي وتبقيي، لاظهار جدتها الحاسمة، فإن هذا التحديد لها لا يغيب عن ناظري كون هذا البناء تقيد بغيره، وتشبه به: هذا يصح في التعويل على الشعر في المنظور الفلسفي، وهذا يصح كما يفسر التأويلية المتزايدة، أو الهرمونوتيقا كما يقول البعض: الدارس اللساني غفل عن العالم، أوغض النظر عنه، واكتفى منه بالنص، جاعلاً منه «العوض عن الوجود»، كما أسميه، وهو ما يمكن التحقق منه في هذه الدراسات حيث أنها باتت تكتفي بما يقوم عليه النص في لفظه، في مبنى علاقاته، على أن كل ما يعنيه موجود فيه، وهو موقف المفسر الديني القديم، الذي كان يكتفي بالنص الديني بما يقوله لكي يستخرج منه الحقيقة: غابت في ذلك حقيقة الواحد، إذا جاز القول، واكتفى الدارس اللساني

بحقيقة النص. وهو ما أدى إلى تأويلية مختلفة، غير إلهامية إذا جاز القول، جعلت كلود-ليفي شتراوس ورومان جاكوسون في دراسة شهيرة لهما عن «قطب» بودلير، يتوصلان إلى إحصاء نوع القوافي في القصيدة، إلى تعالقاتها، على أنه ما يمكن أن يخلص إليه الدارس منها: باتت هذه المادية تبر الوجود، وباتت كتابته أيضاً. هذا ما جعل النص معطى تامياً، إذا جاز القول، مثل فعل كامل في خلوصه إلى هيئته، وشكله، وما يخفى فيه من أسرار تكوينه وانتظامه. وهو ما أبعد درس النص عن إنتاجه الإنسانية، عن كونه فعلاً يقوم على عمليات انتاجية، تبنيه وتغيره، وتحوله، وتجعله عرضة لتاريخية ما، لصنع ما، وهو ما أريد التبدل عليه في النظر إلى نص مبدع عن النظر اللساني البنيوي، وهو النص المترجم، فماذا عنه؟

الترجمة دالاً على النص

اشتغلت اللسانية البنوية على النص الأدبي عموماً، والشعري خصوصاً، من دون غيره، فيما لم يصرف أ.ج. جريماص «مع عدد من النقاد» سوى كتاب وحيد للنصوص الاجتماعية (نصوص التاريخ والتاريخ الفني...)، من دون غيرها من الانتاجات اللغوية (٩): انتاج لسوي واحد بقي خارج الدرس، وهو النص المترجم، لماذا؟

فالت ترجمة لا تحظى بمقامها بين النصوص، وبالتالي بين المقاربات البنوية، أيأ كانت. وفي ذلك ما يدل، لا على الترجمة نفسها، بل على البنوية، على ما تخفيه في عملياتها من تقويمات مغلفة بعمليات الوصف والدرس، لا تأبه اللسانية البنوية بالنص المترجم: نص مهمش، مهجد تماماً من نطاق درساها، فيما يبقى النص المترجم بذلك مجالاً لدراسات تقنية الطابع، لا تعدو كونها تتحقق من مدى أمانة أو حسن وصول النص الأول إلى لفته المستقبلية. وهو ما تقوله العبارة الإيطالية الشهيرة: «الترجمة خيانة»، والتي أرد عليها بالقول: ولما لا؟

هذا ما تحقق منه ناقد إيطالي قبل عدة عقود في مجال الاستنكار، وهذا ما يردده بعده كليرون، ومنهم نقادنا،

غير أبيهين بمعاناة المسألة نفسها، ولا بـ«تقليبها» كما تقول العربية. هذا ما أنعم النظر فيه منذ سنوات، بعد أن طلبت، ذات يوم، من طلابي في الجامعة نقل جزء من قصة قصيرة في الفرنسية إلى العربية، من دون أن يعرفوا يومها أن الجزء مستل من قصة قصيرة موضوعية بالعربية أساساً، وهي لفسان كنفاني. أمعنت النظر في ترجماتهم من دون أن أعود إلى النص العربي. ثم طاب لي بعدها إجراء التمرين التالي: ماذا لو أخضع نص كنفاني في صيفته العربية من جديد للترجمة، وصوب الفرنسية هذه المرة؟ ماذا سيأتيني لي من مقارنة النصوص بعضها ببعض؟ ألن أكون أمام «بابل» اللغات

فعلاً؟ من دون شك. ألن افتقد بين نصوص الطلبة والمترجم الفرنسي، وهي متعددة ومختلفة، نص كنفاني في نهاية المطاف؛ بالطبع. ماذا لو وقعت مدونات الترجمة هذه كلها بين أيدي الناقد الايطالي، صاحبنا؟ أما كان سيعيد ويكرر قوله الشهير: «الترجمة خيانة»؟

لن أغضب صاحبنا، لكنني أحيله إلى ما أقع عليه في قراءاتي المتعددة، في دوريات مختلفة، تشير المقالات هذه إلى أخطاء في الترجمة ارتكبها هذا المترجم أو ذاك، بل بت أرى أكثر من ترجمة واحدة لكتاب أجنبي. وهي ظواهر متعددة تفيد أننا ننظر إلى الترجمة نظرة تامة، إذا جاز القول، فما تعني «التامة» هذه؟

تعامل الناقد الايطالي، والكثيرون من مترجمينا، مع الترجمة من جهة النص الأول، مشترطين حصول التمام النصي في عملية النقل، غير طالبين من النص الثاني، النص المترجم، سوى الامانة لما يتم فعله ونقله. ولكنني أتساءل: كيف يحدث أن المترجمين يقعون في أخطاء، على الرغم من أمانتهم الخلقية وغيرها من الموصفات المطلوبة؟ كيف يحدث أن مترجماً متمرساً يقع في أخطاء ينتبه إليها من هو أقل منه بارعاً وكيف يحدث أننا لا نتوصل إلى نص مترجم واحد، إن زدنا عدد مترجمي النص نفسه؟ كيف يحدث أن الترجمات تختلف

في النص الواحد عينه؟

يمكنني أن أزيد من عدد الاسئلة، ومن حراجتها، وهي كلها تفيد عن الأمر عينه، وهو أن شيئاً أو أشياء تحصل بين النص وترجمته، ولا تجيب عنها نظريات الترجمة التي تكتفي بالحديث عن الامانة وغيرها. وهذا الشيء، أو الأشياء، هي ما أجمعه تحت هذا المفهوم: «التامة».

ذلك أننا ننظر إلى الترجمة نظرة مستقاة من اعتقاد قديم، قوامه أن كل ما ينتجه البشر في الكتابة لا يعود كونه افرافاً أو تثبوتاً لشيء سابق على فعل الكتابة، ولا تؤثر فيه الكتابة نفسها عند حصولها. كما لو أن الكتابة فعل غير بشري، جازم قبل حلوله في مادية لفظية. وهو

المنظور عينه الذي نرى فيه إلى الترجمة، إذ نطلب منها أن تنقل إلينا تمام ما سبق له أن تعين في كتاب مثبت. وهو ما يجعل الترجمة خيانة مستتعبة، إذ انها تعيد دائماً بالنص المترجم عن اصله، عن صراطه، عن تمامه الأكيد.

نقول هذا في صورة ضمنية، كما لو أننا نقوى فعلاً على انجاز التامة هذه. ذلك أننا نتناسى، أو لا نلتفت إلى الترجمة من جهة ما يستقبلها، من جهة النص الثاني، من جهة اللغة المستقبلية أو المترجم نفسه. فكيف نقول ان اللغة تقع في «الفروق» معلماً قال أبوهملال العسكري منذ عنوان أحد كتبه الشهيرة، ونسى ذلك عند إجراء الترجمة، أو عند التفكير في مسائلها؟ كيف لا نلتفت إلى ان اللغة تقوم، من جهة، على تمييز الدقائق والطنائف في المفردات وعلى تأكيدها، ونطلب من اللغة، من جهة ثانية، تأدية هذه الفروق كلها من لغة إلى أخرى؟

يمكنني أن أعد الاسئلة، وهي كلها تفيد أن اللغة تستقبل بما وسعت مبادئها ومفرداتها، لا في صورة مطلقة، بل وفق كيفيات أقل أو أغنى بين لغة وأخرى، تبعاً لممكّنات الحقول الدلالية. وهذا ما يمكن قوله عن المترجم بدوره، إذ أنه يستقبل، هو أيضاً، بما وسعت قدراته وإمكاناته. فلا يفسد—والحال هذه—أن نؤنب المترجمين مثل صاحبنا الايطالي، وإن كان المطلوب في الترجمة

إذا كان «النقد

الثقافي، يحظى

في هذه الأحوال

بحال عاطية أكثر

من غيره، فهذا لا

يعود إلى جدته-

إذ أنه معروف في

بلاد القرب منذ

عدة عقود- وإنما

تتأتى هذه

العاطية من لحظة

الارتياك ذات

الاساس البنيوي

التأويل هي أفق المعنى

والغريب في إهمال اللسانية البنيوية للنص المترجم كونها لم تعبا بنص قابل للدرس، هو بدوره، وفق أساس الجملة التي جعلته أساسا لدرسها، فالنص المترجم قابل للتقسيم، بل هو مسبقا للتقسيم، إذ يتقيد بتوزيع الجمل، ما يسهل سلفاً التعرف عليه والتعريف به في آن.

وقد يكون مبعث الإهمال ناتجاً عن أسباب أخرى، منها، بل أولها، أن اللسانية درست اشتغال اللغة في اللغة أكثر مما درست التحقيقات اللغوية، ولا سيما النصوص منها، إلا أن الاشتغال بالتركيب اللغوي جعل الدرس يقتصر على عمليات مثالية، مجردة، مخلاة من أية حمولة إنسانية أو تاريخية وغيرها. فبدأ النص في أحسن أحواله نصاً وظائفاً، مقتصر على عدته التشفيلية، والغالبية للمعانية، بل للحساب العياني، إذا جاز القول، وهي الجملة. وانتقادت المقاربة البنيوية بذلك إلى التعامل مع الانتاج اللغوي، في هيئاته النحوية، والتركيبية، لا القواصلية والتخاطبية بأية حال.

باتت اللغة في ذلك، شيئاً مادياً، جسماً محسوساً، غير بعيدة في ذلك عما انتهت إليه الدراسات الفلسفية التي انتقلت من درس الوجود إلى درس عينات منه، ومن درس العينات نفسها إلى درس مواصفات ماثلة فيه: هكذا ينتهي مارتن هايدجر في دراسة شهيرة له عن «أصل العمل الفني» (١٠)، إلى القول بأن «حقيقة» الحذاء لا تمثل في الحذاء المعروف في اقدامنا، بل في هيئته، في مثوله فوق لوحة، هي لوحة فان كوخ الشهيرة لحذائه، هكذا باتت اللوحة، كما قلت، «العوض عن الوجود»، أي ما يكتفي به عنه، وما يستبدل به على أنه الأفضل تعبيراً وتديلاً عليه. (١١)

استوقفتني هذه المقارنة، بل هذه الفكرة، في غير دراسة، وهي أن الدارس انتهى في عدد من المناهج إلى الاكتفاء بما يمثل فوق مكتبته، مثل اللوحة أو صورتها، أو النص نفسه، كما لو أنه دارس في مختبر، في ما يعرض له تحت المجهر، غافلاً عن كون النص أو اللوحة مسبقين ومستلحقين بما يقومان عليه وبما يجعلهما مادة تواصل وتخطب بين المنتجين والمتلقين.

الأمانة، لا النقل المشوه طبعاً. بل ما يفيد هو أن ننظر إلى الترجمة على أنها فعل تأليفي، فعل «خياني» بهذا المعنى، وإن غير مقصود، فما أقصد بذلك؟

أريد من ذلك القول أن الترجمة ممارسة كتابية، لا تقنية واجرائية وحسب؛ ولها أن تتوفر فيها شروط اللغة المستقبلية، لا التقيد وحسباً لتلميذ عليها معطيات النص الأول ومواصفاته. ويعني هذا في حسابي أن الترجمة الموفقة والجميلة هي التي تنسني أنها منقولة عن غيرها، فتبدو لناظري كما لو أنها موضوعة أساساً في اللغة التي تستقبلها. كما لو أنها من «أهل البيت» لا دخيلة عليه، شرعية وفق هذا المعنى وإن دخلت خلصة أو في هيئة خيانية.

ذلك أن الترجمة، بعيداً عن دورها التوسطي في التعارف والتعارف بين البشر والثقافات واللغات، تجريب مكتشف لما هو عليه النص واقعاً، ولما هي عليه الكتابة أساساً، في حقيقتها المادية لا المثالية، في مجرى علمياتها، لا في تصورات مسبقة ومسقط عليها. فالترجمة تريثاً، طالما أنها تقوم على إمكان حصول مدونات مختلفة انطلاقاً من نص واحد، أنها مثل أي فعل كتابي آخر تقوم على التجريب والمحاولة. كما تريثاً الترجمة أنها تنتهي إلى توصلات كتابية، إلى حلول نهائية تعتمد عليها وتقرها وتثبتها، شبهة بما يعرفه الكاتب في عمليات الوضع نفسها، إذ يجرب ويقر ويثبت ما بعده لاحقاً من كلامه «الخالد». فكيف لا نعطي الترجمة المكانة التي تفوز بها الكتابة أساساً؟

لا أقصد من مجموع هذه الملاحظات أن أغلب للترجمة من نقل إلى تأليف، ولا أن أبيع بكلامي هذا عمليات التشويه التي قد تقع فيها علميات الترجمة عند من لا يحسنها ويمسك بأسبابها كلها. بل أريد من ذلك أن أنظر إلى النص المترجم في دائرة النصوص، لا على هامشها، وإن أخفف من مفاعيل النظر التامسي إلى مسائل النص والتأليف في ثقافتنا، ذلك أنني أميل إلى الاعتقاد بأن ما نسميه «النص» لا يعدو كونه «حاصلاً نصياً» ليس إلا، مثله مثل أي نص مترجم، وتعودهما بالتالي مصاعب التكوين، وإن تخفى في حالة أحدهما (أي النص الموضوع)، وتبدو جليلة في الثاني منهما (أي النص المترجم).

ولقد وجدت في كتاب ميشال فوكو، «الكلمات والأشياء»، تمثيلاً جديداً لهذه الفكرة، إذ جعل فوكو من «الأدب»، ابتداءً من سرفانتس، عملاً «انثاقياً»، متولداً من حركيته نفسها، مقطوع الصلة بخارجة (١٢)، ولقد وجدت في لعبة «الجثة الشهية» (le cadaver exquis) عند السورباليين خير نقد لهذه الفكرة، فما حكاية الجثة الحية، واقعا؟ فقد عرف عن السورباليين الشعراء تعويلهم، في جملة ألعاب فضائحية، على ممارسة أطلقوا عليها تسمية «الجثة الشهية»، وتقوم على كتابة أحدهم جملة أو أقل أو أكثر منها فوق ورقة، لا يلبث أن يطويها ويدفعها إلى زميله، الذي يكتب بدوره عليها ما يشاء، وهكذا دواليك، إلى أن ينتهوا من كتابة سلسلة نصية متتالية، مما يمكن القول عن الناتج، عن الحاصل النصي، كما اسميه؟

هناك احتمالان ممكنان: إما أن نقول إن المكتوب لا معنى له، وهو نوع من «الهباء الجمالي»، كما يحلoli تسميته، وإما أن نقول عن المكتوب أنه قابل لتأويل، وهو تأويل لا يمكن أن يقع خارج تلقين للمعنى، وهو تلق تاريخي لازم بالضرورة. بهذا المعنى أقول إن الابتدائية الانثاقية التي يتحدث عنها فوكو تفتقر إلى ما يستندها، حتى وإن صحت في نشأتها، وهو ما يجعلها موضوعاً لتلق، لتأويل، أي نحن؛ ولا وجود لها إلا بالقدر الذي نستقبلها به، وهو استقبال يلزم النص بخارجة بالضرورة.

وهو ما أدلل عليه كذلك بما يقوله أمبرتو إيكو في مقدمة أحد كتبه (١٣)، إذ يفيد في حكاية أن أحدهم كتب رسالة، وأرسلها مع أحد خدمه إلى شخص يقع بيته في منطقة مجاورة، فما وجد حاجة إلى تدوين اسمه، ولا اسم المرسل إليه، فوق غلاف الرسالة، إلا أن الخادم أسقط الرسالة في الطريق، وتلفها واحد آخر، ففضها وقرأها فلم يفهم المقصود الأول منها، بل غيره. وهذا ما حدث لمستلم الرسالة الجديد، إذ فقدوا من جديد، وتلقاها عابر آخر. وهكذا دواليك، إذ تنتقل الرسالة من قارئ إلى آخر، ولا تنتقل معانيها بل تتبدل بمجرد الانتقال نفسه. قد يفهم القارئ حكاية إيكو التي نقلها عنه فهما مختلفاً

عما طلبه إيكو منها: قد يفهمها على أنها الدفاع المتين لنظرية التأويل العتقادي، التأويل الذي لا ينقطع، بل يتحول من مغزى إلى آخر، فيما طلب إيكو منها عرضاً لنظريته الجديدة في «حدود التأويل»، وهي نظرية تعني، في حسابه، وجود كاتب أو مرسل أول قصد من الكتابة شيئاً بعينه، وعلى المفسر بالتالي أن يقتنع الكتابة، وإن يقف على ما طلب الكاتب منها من معان ومغز.

غير أن كلام إيكو يبقى أسير نظريته التأويلية السابقة، وإن يضع حدوداً لها تقيها من التقلت التام من معطيات النص المقيدة له. ذلك أن نقد البنيوية في أشكالها اللسانية، ومنها إسهامات إيكو فيها، كشف عن أن المفسر قد يذهب في تأويل النص مذاهب قد تستحصل من

النص ما لا يقوله، أو غير ما يقوله الكاتب. وهو ما نلقاه في بلادنا في نقد بعض اللسانيين ممن يأتون بأمثلة شعرية ركيكة ويسندون إليها كلاماً نظرياً أو نقدياً لا يناسبها، فلا يتعالف الشعر مع نقده وفق علاقة لزومية واجبة بالتالي.

يضع إيكو، إذن، حدوداً للشط. إلا أنه يتمتع عن النظر إلى النص، فيه وفي ما يحيط فيه ويمثل فيه في آن، وهو وقوع النص في جدل حوارى بينه وبين غيره من النصوص والقيم والتعقيلات والتصورات وغيرها. فما يجد واقعاً من شط التأويل ولا نهائيته المجانية في نهاية المطاف، لا يقوم على إيجاد حواجز أو ضوابط في النص، وإنما على الإمساك بأسباب الجدل الحوارى التي تفتش النص، وتعين أفق المعنى، وهو أفق الشراكة الإنسانية والتاريخية.

أخلص من هذه المراجعة إلى تحقق أساسي، وهو أن اللسانية البنيوية جدت التعامل مع النص ولكن وفق المنطق التمامي، الديني الأساس، وأخرجته مرة أخرى من دائرة الصنع الإنساني: لهذا أتحدث عن «حاصل نصي»، لا عن «النص». وهو ما يستتبع تحققاً آخر، وهو أن الحديث عن حاصل نصي يفيد أن النص واقع فيما يسبقه بالضرورة، وفي ما يصب فيه كذلك، أي تداول المعنى التاريخي وأفق، أي الشراكة الإنسانية.

العولة أو النص،

أو التفكيكية،

أو النقد الثقافي،

أو البنيوية،

أو التأويلية،

معطيات لا

مقدسات؛

مقترحات

بالتالي لا حقائق

نهائية؟ مواد

للتداول لا ذهب

الحقيقة الخالص

عرفت اللسانية البنيوية إخفاقات، أو لم تقب بولجبت طلعاتها المنهجية؛ كما عرفت أيضا استدادات فليفت «طرقاً غير نافذة»، أو أفضت الى حصائل شكلية ومجوفة غير ذات جدوى. كما عرفت المنظورات النقدية الأخرى، في تحاور مع البنيوية وفي تبانٍ معها، سبلاً جديدة للنظر أعادت النص الى نطاق حيوي جديد بما يتيح فحصه ودرسه وتأويله. إلا أن هذا التجديد يكاد أن يطيح بالحصول الأهم التي طمحت إليها البنيوية اللسانية وبنت عليها معمارها الدراسي، وهي التحول على البرهانية شرطاً دراسياً وإجرائياً للعقلانية كأساس للدرس والجدل. فقد تم الخلط بين الفلسفة والانطباعات الأدبية، بين التفكير والتعبير، بين النقد والإثارة التسويقية وبين التحليل والتذوق. وبات النقاد في عدد من الأحوال أقرب الى لاعب خفة، بل الى ساحر، وبات التأويل لعبة من الكلمات المقاطعة، الشكلانية التي يكاد أن يكتفي الدارس فيها بالحمولات اللفظية للمدخل في «لسان العرب»، بدل العودة الى منظورات ومناهج قراءات تاريخية ونفسية وغيرها. هكذا ينساق بعض النقد الجديد إلى التخمين، لا إلى الترجيح؛ إلى التذوق، لا إلى التحليل؛ إلى الظن الحديسي، لا إلى الحجاج البرهاني (١٤).

وهذا ما وجب قوله في الاحتياج الى الفلسفة أساساً، وإلى نواتها المكونة لها، أي العقلانية، بعد أن استعاض عنها البعض بالبلابغة (١٥) أو البهمة الجمالية: فلفلسفة ما يبررها، ونحتاجها وإن أضلت سبيلها، أي الاحتياج الدائم إلى قوتها العقلانية. الفلسفة هي ما يجمعنا، ما يقيمنا في حوار، في جدل، فيما بيننا، مع الهامنا والماوراء. نحتاجها وإن لا تجنبنا الفوضى والجنون وانعدام المعنى والشطط المتماذي. نحتاجها مثل قوة رادعة، إن لم تكن رافعة رجاء. نحتاج إلى العقل في هذه الأزمنة المضطربة، وإن أصابه شطط، لا إلى التخويض العياني، وإن «شرقه».

الهوامش

- ١ - Jürgen Habermas, Le discours philosophique de la modernité, (traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochitz), Gallimard, Paris, 1988, P225.
- ٢ - كمال أديب، «جماليات التجاور أو تشابك العصابات الإبداعية»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٧، يقوم هذا الكتاب في رسمه النقدي على محاكاة منظور ديريدا، وإن لا نخش من نقد «نباين». كما لاحظ الناقد محمد البكي بلوغ هذه المحاكاة حدود المشابهة في تسويق لفظين عربيين «نثرية» و«مزيقية»، مقابل لفظي ديريدا الشهيرين (différence)، و«الفرق» (différence). محمد البكي، التشكيك بوصفه زائفة قراءة كمال أديب، مجلة «آوان» البحرين، عدد ٢٠٠٢/٢، ص ١٤٢.
- ٣ - عبد الله الغدادي، «النقد اللغوي قراءة في الانساق الثقافية العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت، «دار البشائر» ٢٠٠٠.

- ٤ - لأن بعض مساهميه لا يبدو كونه تكيفاً وشروحاً مبسرين للمنظورات الغربية في تخصصها وسبقاتها المعقدة، وهو ما يبسر لهم كذلك سهولة الانقذات والسرعة في منظور وأخر.
- ٥ - من طرف ما يقع عليه الباربي، في هذا المقال أو في هذا البحث، عقد مقارنات بين ديريدا أو غيره وهذا الناقد العربي أو ذلك، في نوع من «الموازنة» الشكلية طبعاً لا المعرفية ولا الثقافية بأية حال.
- ٦ - Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer et autres, Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1995.
- ٧ - A.J. Greimas (direction) Essais de sémotique poétique, Larousse, Paris, 1972.
- ٨ - بدييات ديريدا- وإن ذلك قسطنطين ضاجة من بداية السنتيات- لم تلبث أن ارتدت على إعلاناتها أهم هذه الإعلانات كان حجب اسم علم جديد، «الغراماتولوجيا» (grammatologie)، أو علم الكتابة وما خفي عن الكثيرين حينها أن ما يعلنه ديريدا بطل قاعدة «اللغوس»، فيما يقوم خطابه على اسقاط المعرفي هذا العلم المحجور سبقي شاعر، ولا يحرص على ذلك ريع لواء «التفكيك» الموجود في صورة خفية في كتابات ديريدا الأولى أسفل الغراماتولوجيا من حساب الكتاب، وأخفى تمكيه عن أي تحليل وبرهنة (يتضحهما أي علم جديد بهذا الاسم) وراء قول في التفكيك يزيد البهمة مزيد، وهو أن ما يجري الاختلاف في النص مدو حتى نزع البسر والبهيمية.
- ٩ - A.J. Greimas (direction) Introduction à L'analyse du discours en sciences sociales, Hachette Université Paris, 1979.
- ١٠ - Martin Heidegger, «L'origine de l'oeuvre d'art», in: Chemins qui mènent nulle part (traduit de L. Salem Par Wolfgang Brokmeier), Paris Gallimard, 1980.
- ١١ - يمكن العودة في صورة مبدئية إلى مقال كوخ بين هيدجر وديريدا احتفاء الفلسفة للفن؛ في: شيريل دالمر: «الوجه العربية بين سياق وأفق»، المركز العربي للفنون، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٥١-١٣٣.
- ١٢ - Michel Foucault: Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1968, P315.
- ولقد استوفيت في هذا الأمر كوين ديريدا، مثل فوكو، أقاماً- على الرغم من اختلافات كبرى بين منظوريهما- للنص المتداول من اشتغال الداخلي المخصوص، عند فوكو، والكتابة المتولدة بفعل طائفة الاختلاف فيها. عند ديريدا، أساساً لبناء منظوريهما، ولشغلها النقدي، وهو اشتغال حول في المنظورين على ما قاله هابيدغر قبلهما، بضرورة سؤال «الفن الكبير»، مثل عالمي الشعر، عما يحدث في «الحضور».
- ١٣ - Umberto Eco: Les limites de l'interprétation, Grasset, Paris, 1992.
- ١٤ - يهتم ديريدا دراسة عن أجنبية فإن كوخ بهذه الجمل مجمل هذا النص، مع ذلك، مكتوفاً حتى في اللفظ عينه...).
- ١٥ - لكن الانقياض (أو الانشقاق) واقع فيه أساساً، أي الكلمة، في روج (الأجنبية أو أي شيء)، في اكتشاف البسر، الاسم يفيد ذلك، بات من اللازم، إذن، جعل هذا الفكر انشكافاً، ليس ببقية رقم غير مجد.
- يوجب ألا نغيد لكثرة، بل أن نراهن على الفع ملقاً باسم غبرنا على الثقوة، ففي ذلك ما يستحق المراجعة، وما رجع المصحح، والتقدمة.
- ها هي (أي الصاعقة المتعددة الأصوات التي تقوم عليها الدراسة) تنطلق من جديد.
- ها هي تعود من جديد.
- ها هي تعود إلى الانطلاق من جديد.
- ١٥ - ما يمكن ملاحظته في السياق هو أن الفلسفة وجدوا صعوبة لم بأفوها عند الحديث عن الأدب، و سيما عن الشعر، نضج، لا لظن كعبه الجمالي، مثلاً دافع عن ذلك غير فيلسوف، وإنما لشاركت والتبادل اللازمين - بين اللغة - بين الفلسفة والنص لهذا فإن لجوء ديريدا إلى عدة «البلابغة» لدرس النص الفلسفي، أو انحصاره إلى التحلق من الفلسفة هذا النص الفلسفي أو ذاك (ومنها هذا الثاني الدراسي الشديد والمبدع، الذي يصرفه ديريدا لفهم احتمالات الكلام، وإملائته، وميوقته الخفيف الثقوة، إذا جاز القول) لا يبدو غريباً إلا في نظر البعض ممن نظروا إلى النص الفلسفي في جانبه التحليلي والأفهامي وحسب ذلك له لجوء مسروق عن غيره من الفلاسفة، أي النثر إلى النص الفلسفي بوصفه نصاً لغوياً، ويعود على أنوار اللغة بالضرورة في بناء منطق الكتابي، وهو تعويل قديم يرقى إلى هذه العلاقة التبادلية- الثقافية القديمة، ابتداء من اشتغال «الكلمة»، بين الكلمة والفكرة، أي في اللغة، وفي احتياجاتها المتقلبة.

ما بعد البنيوية؛ ديريدا، التفكيكية، وما بعد الحداثة

خميسي بوغزارة *

تواصل غير مستقرة ولا يمكن الاعتماد عليها؛ ولأننا نعتمد على اللغة في التعبير عن إدراكنا للواقع وفي صياغة معرفتنا لذلك الواقع، فإن الإدراك والمعرفة البشريين مشوهان بالنقص أصلاً. وفي حركة مشابهة، ترى ما بعد البنيوية أننا لا نملك معرفة حقيقية حول «أنفسنا»، وأن هويتنا أيضاً فريسة لعدم استقرار اللغة. ويبين النقد التفكيكي الذي يعتمد على مثل هذه الأفكار أن عدم استقرار اللغة دائماً يفك التماسك الذي تنظّم به النصوص.

إن الروايات ما بعد الحداثيّة التي تجرّد في الظهور في الستينيات وتواصل في السبعينيات والثمانينيات قد تخلّت عن ذلك التماسك المزعوم، كما أنها أيضاً، من خلال التقنيات والإستراتيجيات التي تتبنّاها، تثير قضايا اللغة والهوية وغيرها. أما النقد ما بعد البنيوي الذي يتجاوب مع هذا النمط من الكتابة فهو يقبل بهذه الأرضية ويربطها مع النظرية ما بعد البنيوية.

مقدمة

لقد سبق أن اقترحت أن الستينيات وأوائل السبعينيات تمثل منعرجاً حاسماً أو حداً فاصلاً في النقد الأنجلوأمريكي. كما أشرت أيضاً إلى أن النقد السياسي - الذي تعرضت له في الفصل السابق (القرارات السياسية: السبعينيات والثمانينيات) - يبدو تقليدياً مقارنة بالتطورات اللاحقة. ليس فقط في مجال الدراسات الأدبية المتأثرة بالسياسة، بل في الدراسات الأدبية بصفة عامة. ولكن كيف يمكن أن يكون النقد الماركسي والنقد النسائي والنقد المهم بقضايا العرق تقليديين بينما كانوا في نظر الكثير من النقاد الأكاديميين على قدر هام من الخطورة والتطرف؟ ما من شك أن

هذا النص عبارة عن ترجمة للنص الخامس من كتاب «النظرية الأدبية: الأساسيات» (٢٠٠٩):

هانس بارتنس «Literary Theory: The Basics»، الذي يأتي في أوج الحاجة إليه ونحن ننقل من ثورة النظرية إلى مرحلة جديدة تنقسم بالقراءة المقربة والتحليل الثقافي للنصوص الأدبية: فهو يقود خطانا عبر الاقتراعات الرئيسية من الأدب ويضع كل حركة أو مدرسة نقدية داخل إطارها التاريخي والسياسي مدعماً إياها بأمثلة حية من أكثر النصوص تداولاً وشهرة؛ ويبين أن النظرية ليست مفيدة فحسب بل قد تغير طريقتنا في القراءة والتصور بصفة جذرية.

«لا يمكن أن نتصور ما بعد البنيوية بدون البنيوية؛ ولكن ما بعد البنيوية - بمصاعلتها الجذرية لإيمان البنيويين باللغة وثقتهم فيها وبإمكانية التحليل الموضوعي - تزعزع بطريقة جذية إنجازات البنيوية. فمابعد البنيوية، في صيغتها التفكيكية وخاصة عند جاك ديريديا، تركز على اللغة وترى أنها، حتى وإن لم يكن هناك بديل، أصلاً وسيلة

* باحث وأكاديمي من الجزائر

هذه المناهج كانت راديكالية في ظروف السبعينيات، لكنها، كل بطريقة الخاصة، متممة لبعض الاتجاهات والميول. فالتنقد النسائي غير الماركسي والتنقد الزنبي يعملان داخل تصور ليبرالي إنساني للفرد. الذات في نهاية الأمر حرة، تحدد نفسها ولا يحددها غيرها (الخلفية الاجتماعية، الطبقة الاجتماعية، الوضع الاقتصادي، الخ ..) كما أن هذا النوع الليبرالي الإنساني من النقد النسائي والتنقد الزنبي بطبيعة الحال مفتوح جدا على الأساليب المستعملة للحد من حظوظ وخيارات (وهذا أقل ما يمكن أن يقال) النساء والسود - نساء ورجالاً - في المجتمع بسبب قوى التفرقة الاجتماعية، ولكنه يؤمن في نهاية المطاف بأن الذات فاعل أخلاقي حر، كما يعتقد أيضا أن «أحسن» ما قيل وما كتب من طرف تلك الذات له دلالة أبدية. أما النقد الماركسي والطراز الماركسي من النسائية والنقد الزنبي فهم يتفقون وجود مثل هذه الذات الحرة المستقلة، فلقد رأينا في شرح التفسير لميكانيزمات الإيديولوجيا أن «الفاعل يفعل في حدود ما يقطعه به... النظام». فكما في الأنثروبولوجيا البنوية، يعتقد الفرد الفاعل عند التفسير أنه يقوم بفعل ما يحض إرادته بينما الأمر في الحقيقة غير ذلك حيث أن بنية سابقة تقوم بذلك الفعل من خلاله أو عوره. وللنقد الماركسي أيضا فرضياته الأساسية، فهو يفترض مثلا أن التحليل الماركسي للتاريخ كصراع طبقي من أجل الهيمنة والمفاهيم الماركسية كالكسلاط والإيديولوجيا تعكس الواقع كما هو وكما كان دوما. وعلى اختلاف فرضياتهما أصلا فإن الإنسانية الليبرالية والماركسية تعتقدان اعتقادا راسخا بمثانة أسسهما الفكرية، فكلاهما لا يرى أن تصوره للواقع صحيح فحسب بل، وهذا هو الأهم، أنه بإمكان الإنسان أن يحصل على تصور حقيقي دقيق للواقع

قد يبدو هذا غريبا بعض الشيء لكن فكرة إمكانية تصور حقيقي للعالم أصبحت الآن «تقليدية» في الدراسات الأدبية، ولو أن هذه الفكرة ليست مخطنة بالضرورة إلا أنها بالنسبة للعديد من المنظرين في مجال النقد اليوم فكرة غير ممكن العمل أو الاعتقاد بها، ففكرة أنه بإمكاننا معرفة الواقع في نظرم غير مؤسسة نظريا. هذه الفكرة التي تسمى «بالجوهرية» *essential* لأنها ترى أنه بإمكاننا معرفة «جوهر» الأشياء هي بالضبط ما يهدف إلى تقويضه المفكرون مابعد البنويين الذين سأعرض لهم في هذا الفصل والفصل الذي يليه فكما أشرت سابقا يرى العديد من النقاد أن حجج مابعد البنويين ضد الجوهرية تبدو مقنعة، ولو أن العديد أيضا غير مقنع، ولذا ما زلنا نسجل في الساحة النقدية المعاصرة حضور النقد الليبرالي الإنساني (في عدد من الأشكال منها النقد الجديد والنقد الليفيسي - نسبة إلى الناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيس. والنقد النسائي والنقد الإفريقي -

الأمريكي) بالإضافة إلى بعض الأشكال «التقليدية» من النقد الماركسي. كما أن هناك عددا من النقاد يواصلون العمل بافتراضات تقليدية رغم اقتناعهم بأن معرفة العالم على حقيقته غير ممكنة، فنجدهم يسلمون بأن تلك الافتراضات لم تعد تتنمغن بنفس مكانتها السابقة ولكنهم يواصلون تقديمها كبرنامج أو نقطة انطلاق أو منظور يتيح لهم قول أشياء مفيدة ومثيرة حول النصوص الأدبية. وهم في كل ذلك على وعي دائم بأن ذلك البرنامج أو المنطلق أو المنظور ليس نهائيا بل محل نقاش واختلاف. يقرقر الناقد الماركسي الأمريكي فريديريك جايمنسن، مثلا - في مقال نشره سنة ١٩٨٩ تحت عنوان «الماركسية ومابعد الحدثة» - ألا تعتبر مفهومي «البنية التحتية» و«البنية الفوقية» نموذجا، أي تمثيلا حقيقيا للعالم - بل فرضية «غير ديمانية»: أي «نقطة انطلاق ومشكلة في نفس الوقت» (١) لقد أصبح مجال الدراسات الأدبية متنوعا متشعبا منذ وصول مابعد البنوية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وغدا عالم النقد الأدبي المعاصر مزيجا متزايدا من القديم والجديد والقديم بأقواب جديدة (وهذا ليس حكما سلبيا)، ولكن دعنا الآن ننظر في مابعد البنوية التي كان لها أثر عميق على ممارستنا لدراسة الأدب.

ما بعد البنوية: المفارقة الكرتيوية والحد الأنثاني

إن مابعد البنوية تمثل في أن واحد استمرارية للبنوية ورفض لها - وهذا لا يخص فقط البنوية الأدبية بل أكثر منها بنوية ليفي - ستروس الأنثروبولوجية. وفي الواقع نجد أن مابعد البنوية في مسقط رأسها، أي في فرنسا، تدخلت تحت كنف البنوية. وما أن مابعد البنوية تأخذ ببعض أهم أهداف البنوية وما أن ظهورها يعود إلى النصف الثاني من الستينيات عندما كانت البنوية الأدبية تتطور وتتأكد، فإنه من المعقول أن نعتبرهما فرعين من نفس الشجرة الشدايد *anti-humanist* المتأثرة بالسانيات، ولكن تقيد بهدف هذا الكتاب سأعمل بالمصطلحات العادية. سأعرض أولا لمابعد بنوية الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (١٩٣٠) أو ما يعرف أكثر بـ«التفكيكية» لأنها كانت أول ضرب من مابعد البنوية يصل إلى الولايات المتحدة الأمريكية لينتشر منها في العالم الأنجلوساكسوني ويكون له أثر كبير على الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية بصفة عامة: ثم أتطرق بعد ذلك إلى تشعبات مابعد البنوية المختلفة التي مهدت لها التفكيكية في العالم الناطق بالإنجليزية، ولو أنها لا تنحصر في كل الحالات من كتابات ديريدا: ففي أواخر السبعينيات استحوذ مفكرون «مابعد بنويين» آخرون، وخاصة منهم المؤرخ الفرنسي ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤)، على

اهتمام نقاد الأدب. وفي الفصول الموالية لمناقشة مابعد البنوية سأعرض إلى الاقتربات الرئيسية من الأدب التي أتاحتها مابعد البنوية والتي حازت تهيمن على الدراسات الأدبية. لا يمكن أن نفكر في مابعد البنوية بدون البنوية، فهي كما سبق أن أشرت استمرار لمظور البنوية الضدينساني، الواضح، كما أنها تسلم باعتقاد البنوية الراجح أن اللغة هي مفتاح فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا. ولكن رغم تقاسمهما للموقف الضدينساني والتأكيد على اللغة فإن مابعد البنوية تقوض البنوية بمساهماتها المتعمدة: أو «تفكيك»ها. لبعض افتراضاتها الأساسية والمناهج المنبثقة عن تلك الافتراضات

تواصل مابعد البنوية اهتمام البنوية باللغة، لكن نظرتها للغة تختلف تماما عن نظرة البنوية إذ أن اللغة في الحقيقة تمثل جوهر الاختلاف بينهما. فكما رأينا طبقت البنوية تبصرات أو خلاصات تخص اللغة أصلا على الثقافة بصفة عامة بينما طبقت البنوية الأدبية نفس التبصرات على النصوص الأدبية، إذ يبدو أنه من الممكن أن ننقل فكرة وجود بنية كامنة ومبدأ الاختلاف من مجال الدراسات اللغوية إلى دراسة مجموعة كبيرة من الأنشطة البشرية. وربما كل الأنشطة البشرية. على الأقل من حيث الأشكال المعينة التي تبدو عليها. من الواضح أننا لا نحتاج إلى البنوية لنشرح حاجتنا إلى الأكل ولكنها قد تكون جذ مفيدة فيما يخص الأشكال المختلفة التي يظهر عليها الأكل وكل ما يتعلق به في الثقافات الكثيرة التي تطورت عبر التاريخ. وإذا أمعنا النظر فإننا غالبا ما نتأكد أكثر من صحة المبدأ القائل بأن المعنى (وبالتالي القيمة) مشروط بالاختلاف.

فالبنوية إذا تعلى مكانة مرموقة للغة ولكنها لا تمنع النظر فيها ولا تسائلها بالقدرة الكافي: فهي تعرف أن ليس هناك أي علاقة طبيعية بين الكلمة وما تدل عليه، أي مرجعها. بمعنى آخر، أن العلاقة بين الواقع واللغة التي تصور ذلك الواقع اعتباطية: لكنها لا تفحص النتائج التي يمكن أن نترتب عن تلك المسافة التي تفصل اللغة عن العالم. غير أن هذا على الأقل من جهة، ليس بالأمر الغريب، فكلنا نعرف، وإن كلفني ذلك تكرار ما قلته في الفصل المتعلق بالبنوية، أن لغات أخرى تستعمل كلمات أخرى لتدل مثلا على بيت أو شجرة أو كلب، ولكن ذلك لا يؤثر على لغتنا في لغتنا، ولا تتسأل أبدا عما إذا كانت كلمة *chat* أو *chat*، وهما مقابل كلمة «كلب» بالفرنسية والألمانية، أنسب للدلالة عن مرجعها من كلمة «كلب». قد نتساءل عما إذا كان التمييز الفرنسي أو اللغة الألمانية أحسن مما ينتج في بلاد الإنجليز، أو عما إذا كانت سياراتهم أرقش وأمن ولكننا لا نتساءل عما إذا كانت اللغة الفرنسية أو الألمانية أنسب للتعبير عن الواقع وتصوره. إن لغتنا تبدو لنا طبيعية جدا حتى أننا نكاد لا نتصور أن لغتنا قد تكون في غير محلها.

ومن جهة أخرى نحن نعلم منذ زمن بعيد أن اللغة قد تكون أحيانا لزمة متصلة جدا لناخذ مثلا مفارقة كلاسيكية مشهورة مثل مفارقة الكريتي (من جزيرة كريت) الذي يقول إن كل الكريتيين كذابون: إذا كان كل الكريتيين كذابين فمعنى ذلك أن حكم الكريتي صحيح. ولكنه هو نفسه في نفس الوقت يثبت أنه غير صحيح لأنه، ورغم كونه كريتي، لم يكذب على الأقل هذه المرة. بطبيعة الحال بإمكاننا أن نجد حلا لمثل هذه المفارقات، فالمشكلة هنا تكمن في أن المتكلم كريتيًا. فلو كان المتكلم من أبيني (مدينة في ولاية نيويورك) لكان الحكم بكل بساطة صحيح أو غير صحيح. هناك مشكلة لأن المتكلم عضو في المجموعة المقصودة بالحكم، بحيث أن كل ما يقوله عن الكريتيين يعنيه هو أيضا. غير أن اللغة يمكن أن تؤدي بنا في مازق غريبة، لأن المفارقات من صنف المفارقة الكريتيية تبين أننا، على الأقل فيما يخص بعض أنواع الأحكام، نحتاج إلى أرضية خارجية أو منظور خارجي، نقطة مرجعية خارجية. شخص من أبيني، نيويورك، مثلا، فلكي نقول شيئا ما عن اللغة يجبر بنا لو أمكننا ذلك أن نكون خارج اللغة، أو يكون لدينا منظور خارجي، ولكن ليس هناك منظور خارج عن اللغة. لا يمكننا أن نتكلم عن اللغة إلا بواسطة اللغة، وبمها نقول فإننا دائما داخل اللغة.

إن هذا لا ينطبق فقط على اللغة بل أيضا على البنيات الثقافية الكبرى التي كان البنويون يسعون إلى فهمها وتحليلها. فإذا افترضنا أن بنيات اللغة والثقافة تتكلم عبرنا أو من خلالنا وليس العكس، فإننا دائما نوجد داخل تلك البنيات، وعند ذلك نبقى مشكلة قد تكون صعبة للغاية، فلو أردنا مثل البنويين أن نقول شيئا ما عن تلك البنيات، فإننا نجد أنفسنا في وضع يشبه وضع الكريتي الذي يطلق حكما على كل الكريتيين بما فيهم هو نفسه: أي أننا داخل البنيات التي هي موضوع أحكامنا. إن البنويين لم ينظروا في هذا المشكل بل كانوا يعملون وكأنهم خارج البنيات. أي وكأنهم من أبيني، نيويورك، وليس من كريتي.

وهم الحضور

إن استحالة الكلام عن اللغة من موقع خارجها يعتبر مشكلة، على الأقل على المستوى النظري، ولكن هناك مشكلة قد تكون أهم منها بكثير: فكما أشرت سابقا، مهما كانت اللغة التي نلعبها ونحن صغار فهي دائما تبدو لنا طبيعية تماما ومتناسبة للعالم الذي نعيش فيه، ولكن ما هذه «الطبيعية» أو بالأحرى كيف يمكن أن «ندرك» أو «نعيش» شيئا ما أنه طبيعي ونحن نعرف تمام المعرفة أنه اعتباطي. العلاقة بين اللغة والواقع؟ ولماذا لا تغلق تلك الاعتباطية راحتنا باستمرار؟ والجواب بسيط جدا: الاعتباطية لا تغلق راحتنا لأننا نعتبر اللغة وسيلة فقط، كشيء يمكننا من القيام بشيء أو التعبير عن أنفسنا. فكما لا يهمنا أن نكتب بقلم رصاص أو

بقلم فاتر أو بشوكة تقليدية وكما لا يهمننا لون الحبر الذي نستعمله لأننا فقط نستعمل كل ذلك للتعبير عن شيء ما «سابق» للغة. شيء ما موجود في ذهننا قبل أن نلجأ إلى اللغة لنعطي له شكلا بواسطة الكلمات. فنحن نعرف مسبقا ما نريد قوله ثم نختار الكلمات المناسبة. وهذا هو أساس اللغة التي نصب بها في اللغة. تأكدنا من أننا نعرف ما نعرف، تأكدنا من أننا على اتصال مباشر وفوري مع أنفسنا، وتأكدنا من قدرتنا على التعبير بواسطة الكلمات عما نعرف. وعما نصص به. نعرف ما هو حاضر أمامنا وبالتالي ما هو حقيقي. لماذا هذا التأكيد على كوننا على اتصال مباشر وفوري مع أنفسنا؟ تصور أنك تقف عند ملتقى طرق تنتظر تغير الضوء، ثم يأتي أحد من الخلف فيضربك ويغمي عليك، ثم تعود إلى وعيك في غرفة مظلمة معزولة الصوت وليس لديك أي فكرة عما حدث ولا عن مكان وجودك. لا يمكن أن نتأكد من أي شيء. وقد تكون الغرفة غير مظلمة لأنك تعتقد أنك فقدت بصرك. في هذه الحالة ماذا نعرف؟ كل ما باستطاعتك معرفته هو أنك خائف جدا ومنمغل. أنت متأكد من أنك تعرف أنك خائف ومنمغل لأن ذلك «حاضر» أمامك أو في ذهنك. فالحضور إذا هو أساس المعرفة الحقيقية التي تملكها واللغة تسمح لك بالتعبير عن تلك المعرفة للعالم الخارجي. إن هذه الثقة في الحضور واللغة (وهي لغة مختلفة في نظري) هي ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا بـ«مركزة الكلمة» أو «الكلمركزية».

إن ثقنا في اللغة مبنية على ما يحدث... أو على ما نظن أنه يحدث. عندما نستعملها نحن أنفسنا، وليس على سماع الآخرين يتكلمون، فنحن نعرف بالتجربة أن سماع الآخرين لا يضمن بالضرورة في تواصل مع وضعيتهم الحقيقية، فقد يكونون كاذبين، أو غير قادرين على التعبير عما في أنفسهم. كذلك لا تعتمد ثقنا على الكتابة لأن الكتابة، كالكلام، غير موثوق بها تماما كما يمكن أن تكون غير مفهومة، ثم إنها لا تعطي حتى فرصة مساملة الكاتب (لأنه غائب) إذا ما لم نطلع في فهمها: أي عندما يكلمنا شخص ما بإمكاننا مقاطعته ومساومته إذا لم نفهم ما يقول، كما يمكننا أن نلاحظ سلوكه وملامحه إذا ساورنا شك في صدقه، ورغم أنه لا يمكننا أن نتأكد من صحة ما يقول. أي الحقيقة المعبر عنها بالكلمات. بصفة قطعية إلا أن خننا في الوصول إلى الحقيقة يبقى أوفر مع الكلام منه مع الكتابة.

دفاعا عن الغياب

لقد كانت التقاليد الفلسفية الغربية والفكر الغربي الشائع على العموم دائما أكثر إيمانا وثقة بالكلمة المنطوقة منه بالكلمة المكتوبة، ولكن هل يمكن أن نشق في الكلام؟ أو، لنلج إلى لب الموضوع: هل يمكن أن نثق بالكلمات التي نطق بها نحن أنفسنا؟

«لا»، يقول ديريدا الذي أخذت من كتاباته الجملة التي افتتحت بها «دفاعا عن الغياب». فدعني أخلص أفكاره الرئيسية. أولا، يقول ديريدا إن اللغة أصلا لا يمكن أن نثق فيها، ولقد رأينا أن اللغة تعمل على مبدأ التفريق أو الاختلاف. وأن ما يسمح للكلمة بأن تدل على شيء معين هو اختلاف تلك الكلمة عن غيرها من الكلمات وليس علاقة مباشرة مع ذلك الشيء أو المرجع. لكن تلك الكلمات تعمل داخل نظام لغوي (لغة) ليس له علاقة مباشرة مع العالم الواقعي، ولا توجد كلمة واحدة هي على شكل معين لأنها لا يمكن أن تكون على غير ذلك الشكل، أو لأن شكلها يتحدد بفعل ما تدل عليه، أي مرجعها (وينطبق هذا حتى على الكلمات الغطوية مثل تلك التي نعبّر بها عن الألم، فهي أيضا تختلف من لغة إلى أخرى). فلو وجدت مثل تلك الكلمة لك اختيارا تماما للواقع ولشكل عنصرنا ثابتا «حقيقيا» داخل النظام اللغوي، ولأمكننا أن نبنى كلمات أخرى حولها. وبذلك نتمكن من ترسيخ اللغة بعقم في الواقع، وعند ذلك سيدحد الواقع شكل لغتنا. ولكن والحال غير ذلك، علينا أن نتعامل مع دلالة ينتجها مبدأ الاختلاف وليست مشتقة مباشرة من الواقع الذي تدل عليه. وكما يقول سوسير، في اللغة نجد

ديريدا، إن اللغة أصلا لا يمكن أن نثق فيها

فقط الاختلاف، بدون أحكام إيجابية، وبما على ذلك يقول ديريدا أن الكلمات تمثل أبدا مستقرة أو ثابتة في الزمن. أولا، ولأن المعنى الذي نضغيه على الكلمات مرده مبدأ الاختلاف، فإن ذلك المعنى دائما ملوث، معكر، غير صاف. فكر في أضواء الممرور: كلنا نعرف «دلالة» الأحمر والأصفر والأخضر ولا يخطر على بالنا أبدا أن تلك الدلالة غير «صافية». عندما نرى «أحمر» ألا نفكر بشكل واضح في «الأصفر» والأخضر، وقد يرى البعض أن الأصفر والأخضر حاضرين في الأحمر، فالثلاثة معا يشكلون بنية اختلافية (مبنية على الاختلاف)، والبنية - بما فيها الأصفر والأخضر - هي التي تعطي الأحمر معناها، لأن الأحمر في ظروف أخرى قد يكون له معنى مغايرا تماما. لقد استعمل أحمر الورود الحمراء طوال قرون كرمز للحب، وبالتأكيد ليس بمعنى «قف»، لذلك فأحمر أضواء المرور يحتوي على آثار أو بصمات الأصفر والأخضر، وليس أحمر صافيا نقيا. يرى ديريدا أن نفس الشيء ينطبق على الكلمات:

كل كلمة تحتوي على آثار أو بصمات كلمات أخرى - نظريا، على آثار أو بصمات كل الكلمات الأخرى في النظام اللغوي. إن مفهوم المدلول ليس حاضرا في نفسه ولنفسه أبدا، أو في حضور كاف يدل على نفسه فقط أساسا وقانونا، كل مفهوم يوجد في سلسلة أو نظام يدل في إطاره على الآخر، على المفاهيم الأخرى. (٢)

زد على ذلك، وبما أن الكلمات لا تتحدد بعلاقتها بما تدل عليه، فهي تبقى دائما قابلة للتغير، أي يمكن أن نشارك ديريدا قوله أن العلية

التي تعطي الكلمات معناها لا تنتهي أبداً، فالكلمات لا تحقق الاستقرار أبداً، ليس لأنها مرتبطة بالكلمات التي سبقتها والتي منها تأخذ بعض معناها فحسب بل أيضاً لأن ذلك المعنى يتأثر بالكلمات التي تليها. إن الكلمة التي تلي تلك التي ننظر إليها أو كلمة تالية في نفس الجملة أو نفس الفقرة ستغير معنى الكلمة الأولى. فالمعنى إذاً ينتج عن الاختلاف كما أنه يخضع إلى عملية «إرجاء» أو «تأجيل». في الحقيقة، علاقات كلمة . أو علامة . مع الكلمات الأخرى ومع الكلمات التي ستليها «شرط» للمعنى . فبدون تلك العلاقات لا يمكن أن يكون هناك معنى، كما يقول ديريدا:

إن حركة الدلالة ممكنة فقط إذا كان لكل عنصر «حاضر»، لكل عنصر يبدو على ساحة الحضور، علاقة بشيء ما عدا نفسه، وبالتالي يحافظ بدياله على أثر العنصر الماضي، ويسمح لنفسه أن يتمركز بأثر العنصر الأتي، ويكون هذا الأثر على نفس

العلاقة بالمستقبل وبالماضي، وبشكل ما يمسك ما هو غير نفسه. (٣)
إن «حاضر» كلمة تنفوه بها إذاً ليس بالحاضر «الحقيقي» الذي يفلت دائماً من قبضة اللغة أي نسلج هما تدخل «المسافة» و«التوقيت»، وللتعبير عن هذه الفكرة يبتكر

ديريدا مصطلح «التأجيل» *différance* الذي يجمع بين معنيي فكرة الاختلاف وعملية تأجيل المعنى. وباللغة المستعملة في الفصل السابق المتعلق بالبنوية يمكن أن نقول أن ديريدا يزعم (الفرق بين «الدال» و«الدلول» - فـ«الدال» أي الكلمة التي نسميها ما نقرأها . له طبيعة الحال نوع ما من الاستقرارية، ولكن ما يعنيه . أي «الدلول» . يعني حسب ديريدا من حالة عدم استقرار متواصل. ونحن نعرف أن عدم الاستقرار يوجد أيضاً على مستو آخر إذ أن معنى الكلمات قد يتغير مع مرور الزمن، مثلاً بعض القباير التي كانت تحتوي على صور مجازية حية قد تكون ضيعت الكثير من حدة تلك الصور . من يفكر في بزوغ حقيقي عندما يسمح تعبير «عند بزوغ الفجر»؟ (والنفكيكيون مولعون بتخشيط المعاني القديمة وإحياء المجازات الميتة لزراعة نص ما). إذاً، فاللغة من منظور ديريدا لا توفر لنا علاقة مباشرة فورية بالواقع: أي أنها ليست وسيلة شفافة، أو نافذة على العالم، بل على العكس تقف اللغة دائماً بيننا وبين العالم . وكأنها زجاج ممتلئ أو عسة مشوهة.

إن هذا الوضع يخلق تصادماً بين «الحقيقة» للبحث التي نريد التعبير عنها (أي ذلك الذي نحس أو نعتقد أننا نعرفه حق المعرفة) والأداة اللغوية المتمثلة (اللغة) . التي يتحتم علينا استعمالها للتعبير عنها، هذا إن كانت تلك «الحقيقة» البحثية موجودة فعلاً، الشيء الذي سبق أن رفضته البنيوية لتلخص موقف هذه الأخيرة بسرعة. نحن دائماً جزء من بنية، أو بمعنى أدق، توجد في عدد من البنيات المتداخلة، كما أننا بالضرورة نغير من خلال ما نقول أو

ننقل عن البنيات التي ننتمي إليها. وبما أن تلك البنيات سابقة لنا . كانت موجودة قبلنا . فالأصح هو أن نقول أن البنيات تتكلم عبرنا أو من خلالنا وليس أننا مصدر ما نقل أو نقول» وديريدا يشاطر البنيويين في فهمهم لتلك المعرفة الحقيقية الداخلية، ولأنه يرفض البنيات التي يقول البنيويون أنها تتكلم من خلالنا (وهي نقطة سأعود إليها بعد قليل) إلا أنه يشاطرهم أيضاً ورفضهم لفكرة «الحضور» أو «الصوت» (أي صوت المتكلم وهو على صلة مباشرة مع ذاته الحقيقية)، فهو أيضاً يرى أننا لا نعبّر عما هو حاضر حقيقي لنا، أي ذلك الذي ندركه حقاً في لحظة التفوه به. إننا مضطرون لاستعمال لغة هي في نفس الوقت تستعملنا: تتكلم عبرنا أو من خلالنا. وكما يقول في كتابه «عن علم النحو» (١٩٦٧) *Of Grammatology* الذي ترجم إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٦، أننا ننتمون من استعمال اللغة فقط بالسماح للنظام بالتحكم فيها

بطريقة ما وإلى حد ما، ولو أن ديريدا لا يقصي النية السيكلوجية كما يفعل بعض البنيويين ضد إنسانيين المتطرفين ولكن وضعنا أسوأ مع ديريدا منه مع البنيويين: فمن المنظور البنيوي هناك على الأقل إمكانية معرفة ما نقول، فلأننا نغير عن البنيات التي تتكلم عبرنا لسنا مصدر ما نقول، ولكن ما نقول مستقر ويمكن، على الأقل من حيث البنية، معرفته. أما مع ما بعد البنيوية فإن ذلك غير ممكن، ففي «غياب الحضور» (وهو تعبير أطلقه مفهوم (الآن) تبقى فقط لغة خاضعة لمبدأ «التأجيل»، فمعها كانت نيتنا فهي ليست واضحة لنا أو شفافة أمامنا لأن لا شيء يفلت من قبضة اللغة. أي كما يقول ديريدا: ليس هناك شيء خارج النص أو اسمه «خارج-النص» لأن كل شيء بالنسبة للجنس البشري يتوسط فيه اللغة. (٤)

والآن وقد تلاشى الفرق الأساسي بين الكتابة والكلام (أي «حضور» و«صوت» الفرد الحقيقي الذي نعتقد أننا نسمعه وهو يتكلم)، يصبح الكلام فقط شكلاً من أشكال الكتابة «الكتابة» كما هي في التقاليد الفلسفية الغربية: شكل غير موثوق به من أشكال اللغة). والمعنى الحقيقي في الكلام أيضاً دائماً مؤجل، وحتى وإن كان لدينا ذات حقيقية تعرف أشياء سابقة للغة وخارجة عن اللغة فإننا ندعو ضحايا لعدم الاستقرارية المتأصلة في اللغة حالماً فنفتح أنواعها، وإن تمكن تماماً من التحكم في معنى ما نقول: إذا تضمن ما أقول معانٍ لست وإعياها بها لأن مصدرها مبدأ التأجيل وليس أنا، فليس بإمكاننا الإدعاء بأننا كاتبها حتى ولو كان ما قصدت قوله حقيقياً وصحيحاً تماماً. إن «التأرجح» المستمر للغة الذي لا يمكن إيقافه هو مصدر فائض المعاني الذي يشوش على المعنى المقصود أصلاً. ويمكن القول إذاً أن ما يبدو لنا معنى ليس مصدره نية المتكلم . أو الكاتب . بل بنية اللغة ذاتها ونظام عملها.

ديريدا: أن الكلمات ليست أبداً مستقرة أو ثابتة في الزمن

عودة إلى التقابلات الثنائية

يبدو الآن واضحاً لماذا نتقبل ما نقول كشيء طبيعي وحقوقي لأننا نتسمك خطأ بوهم الحضور، ولكن كيف يمكن للكتابة المكتوبة أن تخرجنا من الخطأ؟ لماذا لا ندرک أن اللغة تنتج كل ذلك المعنى الغامض الذي لا نعرف كيف نتعامل معه؟

إن جواب مابعدالبنیوی هو أن النصوص تقيم مركزاً أو عدة مراكز. مشتقة من اللغة التي تستعملها. تعطيها نوعاً من الاستقرار وتضع حداً لإمكانية التدفق اللامنتهي للمعنى الذي ينتجه أو يولده النص. ولكن إذا كان هناك مركز، فهناك أيضاً ذلك الذي لا ينتمي إلى المركز أو الموجود في الهامش. إن إقامة مركز بالضرورة يخلق بنية سلمية. ما في المركز أهم مما في الهامش. و«التفكيكية» - وهي التسمية التي أصبحت تعرف بها طريقة ديريدا في قراءة النصوص - تحاول أولاً أن

تسلط الضوء على التوتر السائد في النص بين ما هو مركزي وما هو هامشي. وكما وصفها الناقدة الأمريكية باربرا جونسون: «إن تفكيك نص لا يعمل عبر شك عسوائي أو تشوش اعتباطي ولكن بالتأليب اللطيف لقوى الدلالة المتناحرة داخل النص» (٥).

إن البنيات السلمية المتواجدة بين المركز والهامش (أو المحيط) تتخذ شكل تقابلات ثنائية (وهي أهم ما ورثته مابعدالبنیویة عن البنیویة)، فالنصوص تعمل بواسطة

مجموعات من التقابلات وظيقتها إعطاء النص بنية واستقراراً، وغالباً ما تكون هذه التقابلات متضمنة أو غير بادية للعيان. قد تكون متخفية في الصور المجازية التي يحتويها النص، مثلاً. أو أن يكون طرف فقط من التقابل مذكوراً بوضوح، وبالقالي يستحضر ذلك الذكر الواضح الطرف الغائب. وهناك أنواع مختلفة من هذه التقابلات، بعضها عام وبعضها مرتبط بثقافة معينة؛ وتشمل التقابلات العامة (الخبر/ الشر، الحقيقة/ الكذب، الذكورة/ الأنوثة، العقلانية/ الاعتلائية، الفكر/ الإحساس، العقل/ المادة، الطبيعة/ الثقافة، النقاوة/ التلوث وغيرها). وهناك تقابل شهير في الثقافة الغربية يتمثل في أبيض/ أسود، حيث يعمل أحد الطرفين دائماً كمركز. أي أنه «مفضل» أو «مبجل» بلغة مابعدالبنیویة، وهناك أطراف كانت دائماً مبجلة. والخير والحقيقة والذكورة والنقاوة والبيوضة. وهناك أطراف تكون تارة في المركز وتارة أخرى في الهامش. ففي الأدب نجد نصوصاً تهجل «الفكر» و«العقلانية». كتابات صامويل جونسون (١٧٩٠-١٧٨٤) Samuel Johnson، مثلاً. ولكن في أعمال الشعراء الرومانسيين - مثل وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) William Wordsworth وجون كيتس (١٧٩٥-١٩٢١) John Keats - يحفل الإحساس والعاطفة بالمركز.

وكما سبق أن أشرت فإننا في بعض الأحيان لا نلاحظ تهجيول طرف

ما في تقابل: فلو أخذنا مثلاً علامتين تجاريتين حديثتي المنشأ مثل «ووك-مان» wookman (وهي تستحضر «المشي» و«الرجل») و«جيم-بوي» gameboy (وهي تستحضر «اللعبة» و«الطفل») فإننا نلاحظ أن الطرف الثاني، أي غير المبجل، غائب تماماً، وقد لا نتفطن أصلاً إلى أن هاتين الكلمتين تقيمان تقابلاً بين الذكورة والأنوثة لماذا «ووك-مان» وليس «ووك-وومن» (إمرأة) أو «ووك-جرل» (بنت)؟ لماذا «جيمبوي» وليس «جيمبجل» (بنت)؟ هل أن مصنعي هذا المنتج والمسؤولين عن سمعته التجارية يعتقدون أن الاستماع إلى جهاز الموسيقى أو الانكباب على اللعبة الإلكترونية نشاطان ذكوريان لا يهمان النساء والبنات؟ يبدو هذا غير محتمل. من الأرجح أن نفكر أنهم استعملوا كلمة «مان» في «ووكمان» وكلمة «بوي» في «جيمبوي» لإعطاء منتوجهما صورة إيجابية لتضمن مبيعات أكثر. وفي كلتا الحالتين أمامنا تقابل

ثنائي يبجل الطرف الذكوري

ولكن لماذا نفصل عن اللغة إذا كان من السهل إيقاف تدفق المعنى الغامض بإقامة بنيات تتكون من تقابلات ثنائية؟ ترى التفكيكية أن التقابلات الثنائية في الحقيقة ليست على درجة التضاد والتناظر التي نتصورها، ففي

التقابل الثنائي لا نجد فقط علاقة تضاد بين الطرفين فنسب بل توطأً غريباً أيضاً.خذ مثلاً تقابل

«النور/ الظلام»، فالطرف الأول بحاجة إلى الطرف الثاني، إذا لم يكن هناك «ظلام» لا يمكن أن يكون هناك «نور» لأننا لن ندرکه على أنه نور. بدون ظلام فسحصل بالطبع على النور، سيكون النور هو الشيء الوحيد الموجود، لكننا لن «ندركه كدور». لن يكون هناك مفهوم النور ولذلك لن يوجد ما نسميه نوراً (والذي يترتب عنه وعينا أن هناك إمكانية عدم النور). ولذا يمكن أن نقول أن وجود الظلام (أي وعينا بعدم النور) هو الذي يخلق مفهوم النور. والمفارقة أن الطرف السلي في هذا التقابل هو في الحقيقة شرط للعلاقة التقابلية نفسها

وهو بالتالي على نفس قدر أهمية الطرف المبجل. فالطرفان في كل تقابل يحددان بعضهما البعض: النور بالظلام، الحقيقة بالكذب، النقاوة بالتلوث، العقلاني بالأعلاقي، المشابه بالآخر، والطبيعة بالثقافة. وهنا أيضاً ينتج المعنى عن الاختلاف. بدون كذب لن يوجد مفهوم الحقيقة وبدون نقاوة لن يوجد مفهوم التلوث، وعندما ينتج الاختلاف المعنى نجل أو نفاضل بعض الأطراف على البعض الآخر. ثم إن بعض التيجيلات ستجد لنا عادية معقولة جداً. الخير/ الشر، الحقيقة/ الكذب. وبعضها كان ذا عواقب وخيمة. أبيض/ أسود، ذكوري/ أنثوي. ولكن مهما كانت آثار التقابلات الثنائية فإن الاختلاف دائماً هو مصدرها، كما أن تحطيلها وتفكيكها، كما فعلت، يعني أن نزوح الطرف المبجل من المركز وأن نبين أن كلا الطرفين موجود بفعل الاختلاف

الكتابة، الكتابة، كما

هي في التقاليد

الفلسفية الغربية،

شكل غير موشوق به

من أشكال اللغة

إن ديريدا يدرك تماما أن ما يقوله أو يكتبه يقع أيضا تحت وطء «التأجيل»، وأنه لا يمكن أن يفلت من تأثير التعددية الدلالية للغة، وحتى التحليل النقدي الأكثر تحلرفا للغة يضطر إلى التعبير والتواصل بنفس الأداة التي ينقد، فالتحليل النقدي يرزعزع اللغة التي يستعملها ولكن تلك اللغة، نظرا لتعدد دلالاتها، في نفس الوقت تززعزع التحليل النقدي. لقد كان ديريدا في كتاباته الأولى في بعض الأحيان يشير إلى هذه العلاقة المتداخلة بين التحليل النقدي وموضوع التحليل النقدي بشطب بعض المصطلحات التي يستعملها، وهو يوضع تلك المصطلحات «تحت الشطب» أو «تحت المحو» كما يقول، يستعملها ويعلمنا في نفس الوقت أنه يعي تماما أنها تقيم - أو على الأقل - تومي إلى أساسيات اللغة التي هو يصدد مساهمتها. ويمكن أن نقول أن ديريدا يجد نفسه بين نارين: استعمال اللغة غير ممكن أو غير مجد ولكنه «شبهوري»، «لا مفر منه» فهو ليس في وضعية «إما/وإما» أي أنه بإمكاننا أن نستعمل، ونستعمل. اللغة لأنها أداة يمكن أن نثق فيها أو أنه ليس بإمكاننا استعمال اللغة لأنه لا يمكن أن نثق فيها. ولكن في وضعية «رغم/لا بد» لا يمكن أن نثق في اللغة ولكن لا مفر من استعمالها. وهذا بالفعل يوازى ما تنتهي إليه عندما تفكك التقابلات الثنائية، فغرض طرفين متضادين إلى أقصى درجة نجد طرفين متداخلين متضمنين الواحد في الآخر، وفي هذه التقابلات أيضا تحل علاقة «رغم/لا بد» محل علاقة «إما/وإما».

التفكيكية الأدبية

رغم أن ديريدا وجه نقده إلى «مركزية الكلمة» في النقد الفرنسي. أي ثقته العمياء في اللغة كوسيلة لبلوغ الحقيقة. في أواسط الستينيات إلا أنه لم يستطع انتباه العالم الفاطق بالإنجليزية إلا في بداية السبعينيات. وفي العشرة الموالية وجد ديريدا أنصارا عديدين. وشجعان - في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات الأمريكية، بداية بجامعة ييل حيث كان بول دومان (Paul de Man 1913-1993) أحد أهم مناصري ما بعد بنويو ديريدا.

لقد أخذت التفكيكية اسمها من ممارسة ديريدا: أي استراتيجية تحليل وتلويص النصوص. أو تفكيك مقاطع معينة، كما هي الحال في أغلب الأحيان. للكشف عن تضارباتها وتناقضاتها الداخلية. وتتمحور التفكيكية أساسا حول محاولة إزالة الأفتنة التي تستعملها النصوص لخلق وهم المعنى المستقر: أي محاولة خلق مراكز «مجبلة». في شكل تقابلات ثنائية واضحة أو متضمنة - بالجوهر إلى أنواع مختلفة من الحيل والأدوات البلاغية. ولأن منطق التفكيكية هو أن اللغة أساسا غير ممكن للتحكم فيها، فهي تتوقع أن تجد تبيجلات في غير محلها في كل النص. ومهما كان النص أدبيا أو غير أدبي تفكيكه دائما ممكن. ويمكن تبيان أنه من أجل

ضمان الاستقرار الداخلي يركز النص على عمليات بلاغية تخفي أن مشأها هو الاختلاف كما تخفي المعنى الفائض الذي ينتج عن «مبدأ التأجيل». فالتفكيكية تحاول أن تبين أن النسخ من نوع «إما/وإما» التي تبدو على السطح هي النصوص تخفي وضعية كامنة من نوع «رغم/لا بد» كما تحاول أن تكشف عن «لا محدودة» متأصلة في تلك النصوص. أي أن النص، بلغة الأدب، لا يحقق «الظلق» desire أبدا. أو بالمعنى الحرفي، أنه لا يمكن غلق ملفه: ليس هناك معنى نهائيا، بل يبقى النص امتدادا من الإمكانات. وكما يعبر جيريمي هورن بلهاقة: «في نظر ديريدا ينسب معنى النص أمام المأل أو القارئ مثل بساط لا ينتهي ولا ينكشف للعبان طرفه الآخر أبدا» (٦).

هناك بعض الشبه بين الممارسة القرائية التفكيكية وقراءات النقد الجديد من حيث البحث عن التناقضات والتوترات وما شابهها. فالتفكيكية، على غرار النقد الجديد، تتوقف على القراءة المقربة أو المفصلة: ولكن بينما يركز النقد الجديد على التماسك العام لما يشكل في نظره أصلا أدبية ناجحة (لأن التماسك يشكل العنصر الأساسي في نظريتهم) يهدف النقد التفكيكي إلى الكشف عن العمليات المركزية التي يتم بواسطتها إعطاء النصوص تماسكا مزيفا، ثم يواصل فيزحزح المراكز التي يكتشفها، وبالتالي يرزعزع كمال النص الواقع تحت مجهر التحليل التفكيكي. وبذلك يكشف أن النص أكثر تعقيدا مما يبدو عليه في بادئ الأمر وفي غالب الأحيان يجعل النص أكثر إثارة.

تري باربرا جونسون في قراءتها لرواية هرمن ملفيل «بيلي باد» (كتبت سنة ١٨٩١، ونشرت لأول مرة سنة ١٩٢٤). التي يشق فيها بحار شاب (بيلي) لأنه قتل عن غير عمد قائد السلاح كلارت الذي اتهمه زورا. سلسلة كاملة من التقابلات الثنائية

إن مصير كل شخصية روائية هو بالضبط عكس ما نتوقع استنادا إلى «طبيعته». بيلي طيب وبريء ومسال لكنه يقتل: كلارت شرير ومنحرف وكذوب لكنه يموت ضحية: فير (قائد البواخر) حضيف وعافل لكنه يسمح بشق رجل رغم إحساسه ببراعته (٧)

غير أننا نكتشف أن العلاقات بين هذه التقابلات والشخصيات التي تجسدها معقدة ومفارقاتية «فكلا رت - الذي يتهم بيلي بالتمرد والعصيان زورا وبالتالي يجسد التناقض والبراءة اللذان يصف بهما بيلي - ينتقني أو يزل. لأنه كذب بشأن بيلي في نفس الوقت الذي تثبت. فيه فطة بيلي السلبية أن تلك التهمة كانت في محلها» (٨) فالـتقابلات لا تتغير فحسب ولكن يبدو أنها تتداخل وتتبادل المواقف: تصبح علاقة «إما/وإما» علاقة «رغم/لا بد» من الآن. ويعد قراءتها الذكية للرواية - وهي قراءة يستحيل أن أنصدها في هذا المجال الضيق. تنتهي جونسون إلى أننا نجد في رواية «بيلي باد» «اختلافا» يتمكن من منع القفل

وبالمثل، تركز قراءة ديريدا لقصة فرانز كافكا (١٨٨٢-١٩٢٤) القصيرة جدا «أمام القانون» على غياب القفل؛ ففي هذه القصة يصل رجل أمام الباب المؤدي إلى القانون ولكنه يمنع من الدخول ويخبره الحارس أنه قد يسمح له بالدخول بعد حين وأن عليه أن يتخطى بالصبر ولا يستعمل القوة لأن هناك أبواباً أخرى عليها حراس آخرون أغنى من ذلك الحارس؛ ينصاع الرجل وينتظر كل حياته، وأخيراً قبل أن يموت يسأل الحارس لماذا لم يحاول أي شخص آخر الدخول من ذلك الباب، فيجيب أن ذلك الباب بالضبط مخصص له دون سواء ويطلق الباب على الرجل المحتضر. يعتقد ديريدا أن هذه القصة تجسد «التأجيل»:

هناك حراس كثيرون بعد الحارس الأول، ربما لا حصر لهم، يزدادون قوة وسلطة بالتدريج، وبالتالي تزداد معهم قوة الخطر،

يمكنك سلطة الإرجاء، فقوتهم هي «التأجيل»، «تأجيل» لا نهائية له، يستمر ساعات وأياماً بل وأعواماً حتى نهاية الرجل (أو البشرية)، «تأجيل» حتى الموت، واللحوت، بدون نهاية ... وخطاب القانون، كما يمثله الحاجب، لا يقول «لا» بل «ليس بعد» بصيغة لا نهائية (٩) وبطريقة مشابهة يقول لنا خطاب أي نص، مهما بدا لأول وهلة أسهل للفهم من قصة كافكا المحيرة، «ليس بعد» بشأن بحثنا عن معنى نهائي قائم.

لقد تعرضت التفكير في لوابل من التأجيل، فقبل مثلاً أن كل التأويلات التفكيرية متشابهة في نهاية الأمر لأنها دائماً تقربونا إلى «التأجيل»، إلى استحالة المعنى التام، النهائي. ورغم أن هذا صحيح إلا أنه يفلل أمراً مهماً وهو أن القراءة التفكيرية تكون، قبل أن تصل إلى تلك النقطة، قد كشفت عن البنيات التي تعمل في النص وبهت كيف

يمكن فتحها بواسطة عناصر من النص نفسه. وكما قال المفكر الأمريكي جاي هيليس ميللر J. Hillis Miller ذات مرة «التفكيرية لا تفكك بنية نص ما بل تبين أن النص قد فكك نفسه بنفسه» (١٠) وإبان هذه العملية يتم إخضاع النصوص لفحص مدقق كما يتم تسليط الضوء على علاقات السلطة الكامنة - التي توجد دائماً في التقابلات الثنائية.

كما ذهب نفاذ آخرون إلى أن الأسس الفكرية للبنوية - أي نقد ديريدا لمركزية الكلمة في التقاليد الفلسفية الغربية - مبالغ فيها. وربما أمكن التسليم مثلاً بمنطق ديريدا الأساسي - أن اللغة تعتمد على مبدأ الاختلاف وتخلق فوق الواقع دون أن تستقر أبداً على أرضيته. ولكن هذا لا يعني القول بما يستخلصه منه. لماذا يجب أن يؤدي هذا الوضع دائماً إلى تناقض في المعنى يؤثر حتماً على النصوص التي نتجها؟ نحن نعرف أن هناك حالات كثيرة من سوء الفهم أو القراءة المغطنة ولكن هناك أيضاً أمثلة كثيرة على

التواصلات الناجحة، ربما لم يكن ذلك الفائض في المعنى - إذا سلمنا أن هناك فائضاً حقا - على هذه الدرجة من الخطورة التي يدعيها التفكيريون: اللغة من هذه الزاوية النفعية تبدو وكأنها تؤدي عملها بطريقة جيدة فلم اتخذنا هذه النظرة النفعية واقتصرنا على التفكير في اللغة من حيث جانبها العملي - وتجاهلنا مؤقتاً الاعتبارات النظرية التي تؤدي بديردا إلى تصور أسوأ السيناريوهات. لما كان هناك مير للقلق والتساؤل، وربما ذهبنا بالنظر من مثل هذه الزاوية إلى أبعد من هذا لنقول أن عدم ثقة مابعدالبنويين في اللغة سببه توقعات اليقين المطلق وهي توقعات غير مبررة ومبالغ فيها في المقام الأول. ورغم ذلك، وحتى بالنسبة لأولئك الذين يفضلون النظرة النفعية، تبقى التفكيرية ذات جدوى كطريقة للقراءة النقدية. من الممكن مثلاً أن ننظر إلى

التقابلات الثنائية التي تنتهي إليها التفكيرية عادة من منظور «إنساني» معدل بعض الشيء، فمثل هذه الإنسانية المتواضعة يمكنها أن تتخذ الموقف التالي أنه رغم أن الإنسان فاعل حر وعاقِل إلا أنه عليها يخضع بقدر هام، لمحيطة الثقافي، مثلاً. كما أن اكتشاف أن التقابلات الثنائية التي نجدها في النصوص دائماً تكبت الطرف «السفلي» («الأثوية» أو «غير أبيشي» بالنسبة لهذه الإنسانية ليس إلا خطوة أخرى نحو عالم أفضل تكون فيه الإنسانية الكاملة لكل كائن بشري محترمة ومعترف بها.

إن تكيف التفكيرية خاصة، ومابعدالبنوية عامة، على مثل هذا الشكل يخفض أولئك النقاد - النسانيون، الإفريقيون-الأمريكيون، الماركسيون - الذين يريدون أن يكونوا أكثر نجاعة سياسياً. كما أن التشويش المتواصل

الناتج عن «التأجيل» لا يؤثر فقط على النصوص التي يفككها ديريدا وأتباعه، بل يؤثر أيضاً على تفكيكاتهم نفسها، وسؤثر على كل ما يمكن أن نقوله عن تلك التفكيكات: لا مفر من «التأجيل» والشك اللامتناهي. ولكن النقد الموجه سياسياً لا يجد في الشك نقطة انطلاق بناءة مثيرة. إننا أردنا تحقيق هدف سياسي ما، فإننا لا نعرّض موقفنا إذا اعتقدنا أن كل المعاني - بما فيها تلك التي اعتمدنا عليها في بناء موقفنا السياسي - ليس لها أساس حقيقي في الواقع بل هي نتيجة مبدأ الاختلاف لا غير. يبدو أن هناك قدراً هاماً من التملص والتهرب في التفكيرية. إن مثل هذه الاعتبارات جعلت أغلب النقاد يتخذون مواقف وسطية؛ فعلى غرار فريدريك جايمنس، نجدهم يسلّمون بقوة الحجج مابعدالبنوية ومع ذلك يواصلون القراءة والنقد بالاعتماد على مجموعة من الافتراضات - ماركسية، ليبرالية إنسانية، أو غيرها، مع الفرق الآتي: أنهم يدركون الآن أن تلك الافتراضات هي فقط نقطة انطلاق، ولأنه لا مناص من التفكيرية،

لقد تعرضت التفكيرية لوابل من النقد، فقبل مثلاً أن كل التأويلات التفكيرية متشابهة في نهاية الأمر لأنها دائماً تقودنا إلى «التأجيل»، إلى استحالة المعنى التام، النهائي

فهم الآن ينظرون إلى تلك الافتراضات كمشكلة.

الفتنائج

ماذا يترتب عن تفكيك مابعدالبنوية للفتن في اللغة، وعن زعزعتها لمفهوم الحضور والمركز المبعجة التي تبنيها للغة؟

أولاً إن مابعدالبنوية تختلف تماماً عن البنوية في صيغتها الأصلية والعلمية، فبينما كانت البنويات التي وصفها البنويون بالنسبة لهم حاضرة موضوعياً في النصوص التي تناولوا معها - ننظر الاكتشاف من طرف أي متخصص جاد - يرى ديريدا أن مثل تلك البنية مخطط ينتجها القارئ عندما ينجح مؤقتاً في إيقاف تدفق المعاني اللامنتهي الذي يولده النص. فالنص في نظره ليس بنية بل سلسلة من العلامات تمثل موقعا مبعجا مبعجا (ومبعجا). ويترتب عن هذا أن مابعدالبنويين لا يقبلون بالفكرة - التي طرحتها البنويون - بعض الوقت - القائلة أن البنويات النصية قد تكشف بصفة عامة عن ميكانيزمات العقل وطريقة عمله.

ثانياً: ولأن مابعدالبنوية تفكك اللغة فإن تأثيرها أعمق وأبعد بكثير من تأثير البنوية، ذلك أن الفلسفة الغربية مثلاً تعتمد على فكرة أننا نملك ملكة تسمى «العقل» تستعمل بمساعدة خادمها المعطوع، اللغة، أن تدرك الواقع، وبما أن الفكرة الأساسية في مابعدالبنوية هي أن اللغة ليست مطبوعة على الإطلاق بل على العكس تماماً، غير ممكن التحكم فيها، نجد مابعدالبنويين يرون أن إدعاء الفلسفة أن بإمكانها معرفة العالم إدعاء واد مضط.

ثالثاً: يؤثر مابعدالبنوية على نظرتنا لأنفسنا. لقد ذكرت «العقل» قبل قليل وقبل ذلك تعرضت لمفهوم «الحضور» إننا نفترض عادة أن العقل وحضورنا لأنفسنا ليس لهما علاقة باللغة، أي أن «العقل» و«الحضور» مظهران لـ«أنا» فريد يستعمل اللغة بكل بساطة كأداة. وكما رأينا معا يعترض مابعدالبنويون على ذلك «الأنا» فإذا أرنا التعبير عن أنفسنا يتحكم علينا دائماً أن نستعمل بنية لغوية كانت موجودة قبل مبعجنا على الساحة كما أننا نغير عن أنفسنا دائماً في سياق بنيات ثقافية موجودة قبلنا أيضاً؛ والبنويون يقبلون بفكرة أن الذات الفردية هي إلى حد كبير (ولكن غير ممكن معرفته بالضبط) أن إنتاج تلك البنيات. وكما كتب رولان بارط سنة ١٩٧٠ بشأن القراءة: «إن هذا «الأنا» الذي يقترن من النص هو في حد ذاته عبارة عن تعددية من نصوص أخرى وشفرات لا منتهية، أم بصورة أدق، ضائعة (أو ضاع أصلاً)» (١١) زد على ذلك أنه، بما أن البنيات كلها بالنسبة لمابعدالبنويين غير مستقرة أصلاً، مجرد ترتيبات مؤقتة داخل سلاسل دلالية لا منتهية، فإن الذات أيضاً ترتيب مؤقت - إيقاف قصير لتدفق المعاني. فإذا كنا نبدو مستقرين فإن ذلك مجرد مظهر، أما في الحقيقة فنحن غير مستقرين أصلاً، مثل اللغة تماماً، بدون مركز؛ وبما أن المركز غير موجود فالبنية أيضاً غير موجودة: نحن نتشكل من شظايا متناحرة هذا ليس بالطبع كيف نعي أنفسنا ولكنها نظرة مقبولة للذات. غير أنه، كما سترى فيما بعد، سيترتب عنها نتائج ثقافية ختمية ومثيرة. وفي كل الأحوال فإن الذات الإنسانية والليبرالية - بخصائصها المتمثلة في تقرير المصير والاستقلالية

الأخلاقية والتماسك - أصبحت منذ السبعينيات هدفاً للتطويل النقدي مابعدالبنوي

رابعاً: إن تأويل النصوص الأدبية لن يؤول أبداً إلى معنى واحد، نهائي؛ فالتأويلات، كالبنيات، عبارة عن صور متوقفة (كما في الفيديو) في شريط المعاني المتدفقة. وهناك ما هو أدهى: لقد اضطرر للفرق بين الأدب وأنواع الكتابة الأخرى فالنص الأدبي، بالنسبة للبنويين وترشدر ويلفيس والنفاد الجدد، له معنى أزلي لأنه يضعنا على اتصال بما سميت «الوضع البشري»، والأدب، على عكس أشكال اللغة الأخرى، يدل على حقائق وقيم أزلية حجية. أما في نظر مابعدالبنويين فالأدب لا يفعل شيئاً من هذا القبيل بل، كغيره من أشكال اللغة الأخرى، يخضع لتأثير «التأجيل». ولكن هناك وجه اختلاف هام بين الأدب وأشكال استعمال اللغة الأخرى: هناك صنف مختلف من النصوص الأدبية يعترف بفضله وعدم قدرته على إحداث «القفل». وهذه النصوص، بالنسبة لديريدا ومابعدالبنويين بصفة عامة، أهم وأفضل من تلك التي تحاول إخفاء فضائلها كالنصوص الفلسفية أو الروايات الواقعية التي تدعي تقديم صورة حقيقية للعالم. وكما يقول ديريدا في مناقشته لقصة كافكا «أمام القانون»: «إن نصاً فلسفياً أو علمياً أو تاريخياً، يوصل معرفة أو معلومات، لن يعطي هملاً لحالة «عدم المعرفة»؛ وإذا فعل فصدفة وليس أصلاً أو جوهر» (١٢) وتمثل قصة كافكا بالطبع مثلاً أساسياً لنص لا يحدث القفل، وبالمثل تفعل النصوص التي تستعمل للتعددية اللغوية مثل رواية جانيس جويس (James Joyce) (سهره ما تم مبعج)» (١٣٩١) Finnegans Wake. وإذا تعاملت التفكيرية مع النصوص الأدبية التي تقدم نفسها على أنها واقعية فلتبين أن مظهرها الواقعي إنما ينتج عن الحذف وعن الإحساس الذي تحدثه في قرائنها بأنهم متماشكون (نوات مستقرة) ومتشككين في النص الذي يقرؤون - إما بواسطة معرفة أكبر يعطينا إيها النص أو من خلال وضعية ثورية يفترض أن نقرأ انطلاقاً منها. (ومثل هذه القراءة التفكيرية سيكون بالطبع قريباً من نوع النقد الأدبي الذي يمارسه ماشوري Mecheray - أنظر الفصل الرابع).

بما أن النصوص الأدبية، الواقعية منها وغير الواقعية، تولد تدفقا لامنتها من المعاني، فالتأويل يبقى من صلاحيات القارئ. وهنا، وكما عبر عن ذلك الناقد الفرنسي رولان بارط بطريقة مثيرة بعض الشيء، «نص» «موت الكتاب» الذي يعني في نفس الوقت «مولد القارئ» (١٣) - فبينما يكون المعنى الخالص والمستقر، في نظر البنويين، كامناً ينتظر أن يكشف إما في - أو خلف، أو تحت - البنيات التي يدرسوها، يرى مابعدالبنويين أن النص والقارئ يتفاعلا لإنتاج لحظات من المعنى، تكون دائماً مختلفة وعبارة

مابعد الحداث

في الستينيات والسبعينيات بدأت روايات الخمسينيات التي كان جلها واقعية تدعو لنوع من الكتابة يتصرف بحرية عجيبة في تقاليد الرواية. قد مثل بداية القصة القصيرة «جبل الزجاج» Gass Moutain The دونلد بارثيلم 14 Donald Barthelme

١. كنت أحاول سلق جبل الزجاج.

٢. ينتصب جبل الزجاج عند زاوية الشارع الثالث عشر مع النهج الثامن.
٣. بلغت المنحدر الأسفل
٤. كان الناس ينظرون إلى من تحت.
٥. لم يمض وقت طويل على في هذا الجوار
٦. ومع ذلك عرفت أناسا كثيرين
٧. كنت قد ربطت أصوات التسلق الحديدية بكتلتا رجلي وكتلتا يدي كأننا
- مستكينين يمعاول التسلق.
٨. كنت على علو ٢٠٠ قدم
٩. كانت الريح باردة جدا
١٠. اجتمع كل معارفي عند قدم الجبل يشجعونني
١١. «أحمق»

وهكذا حتى تنتهي القصة عند السطر رقم ١٠٠.

وفي القصة القصيرة «الطليحة» Snow White1 لنفس الكاتب، وهي نسخة عجيبة من الغرافة المعروفة، يظللها استفسار:

١. هل أعجبك القصة؟ نعم () لا ()

٢. هل تشبه «الطليحة» الغرافة التي تتذكرها؟ نعم () لا ()

٣. هل فهمت عند هذه النقطة من قراءتك أن ول يملأ رمز الأمير؟ نعم () لا ()

٤. وأز جابن تمقل رمز زوجة الأب الشريرة؟ نعم () لا ()

٥. فيما تبقى من القصة هل تريد عاطفة أكثر () أو أقل ()

إن هذه الروايات والقصص تخرج بمثل هذه الحركات المفاجئة

والمنطقية ففي رواية «بكاء مجموعة ٤٩» (١٩٦٦) The Crying of Lot 49

للكاتب الأمريكي طوماس بينشون Thomas Pynchon تحاول البطلنة، ربة

البيت الكاليفورنية إيدية ماض، أن تتخذ إلى قلب منظمة سرية تكون

قد وجدت فعلاً أو مجرد خرافة طوال ٣٠٠ سنة الماضية. ولسوء الحظ

تنتهي الرواية والمنطقة على وشك أن تكتشف (أو لا تكتشف) ما إذا كان

للمتلصحات والإيماءات - التي لاحظتها مرارا - إلى شخص يسمى

تريسترو أي أساس من الصحة.

أما في رواية «قلق حارس الرمعي عند ضربة الجزاء» (١٩٧٠)

The Goales Anxiety at the Penalty Kick للكاتب النمساوي يتر هانديكه

Peter Handke، يتطرق الحارس بلوخ في حوار مع بنتين إلى

مشكلة مثيرة تتعلق باللفة.

فنحنم نكلع من المخالفة غير المباشرة، لم يصف ذلك فحسب بل راح

يندح القواعد العامة للمخالفات بينما كانت البنتان تنتظران بقية

القصة. ولما تحدث عن ضربة زاوية صفرها الحكم ظن أن من واجبه

أن يشرح أنه لا يعني زاوية غرفة. وكلما استرد في الكلام كلما ازداد

إحساسه بأن ما يقوله ليس طبيعيا. وبالتدريج بدأ يتعفن وأن كل

كلمة تحتاج إلى شرح، وكان عليه أن ينتبه حتى لا يتلعثم ويتوقف في

وسط جملة (١٦).

إن إحساس بلوخ العميق بعدم ملامة اللغة للتعبير يؤدي به فيما بعد

بطريقة غير مباشرة إلى ارتكاب جريمة قتل

ويواصل الكاتب البريطاني بتر أكرويد Peter Ackroyd مثل هذه

التكتيكات والاهتمامات المثيرة في النامانيات حيث يقدم في روايته

«هوكسمور» (١٩٨٥) Hawkesmore قصصا تعالج أحداث هوكسمور من القرن

الثاني عشر تتعلق بمجرم «سلسلي» serial killer كبير مع فصول تعالج

قصة معاصرة تتعلق بشرطي يطارد مجرما ماثلا، والغريب انه

يحمل نفس اسم مجرم القرن الثامن عشر، ونجد توافقات عديدة مثيرة

بين القصتين، ولكن القصتين، كما الحال مع اسمي البطلين، لا

تتطابقان. أما في رواية «مدينة الزجاج» (١٩٨٥) City of Glass

للكاتب الأمريكي بول أوستر Paul Auster، فيتلقى البطل، الكاتب كوين،

مكالمتين هاتفيتين من رجل يريد تأجير خدمات الشرطي الخاص

بول أوستر، وفي نزوة يدعي كوين أنه بول أوستر ويقبل المهمة

غريبة يلتقي خلال تنفيذها بكاتب اسمه بول أوستر. وتنتهي القصة

بكوين وحده في غرفة يتلقى طعامه من شخص أو أشخاص مجهولين

والأيام تقصر شيئا فشيئا إلى أن يضمحل كوين ويختفي

هناك رواية أخرى لكاتب أمريكي - «ثلاثة فلاحين في طريقهم إلى

حقل القاص» (١٩٨٥) Three Farmers on their Way to a Dance لريتشارد

أورز Richard Powers. تقدم ثلاث قصص متشابكة، كلما توغلنا في

قراءتها بدت وكأن بينها علاقة ما، ولكن فجأة تنقطع إحدى

القصص. وفي النهاية نجد أن أورز أخذ القصص الثلاث من صورة

فوتوغرافية - للصورة المستعملة على الغلاف الخارجي للرواية -

لمصور معروف في القرن العشرين، أوست هاندر، عليها ثلاثة شبان،

ربما كانوا فلاحين وربما كانوا في طريقهم إلى حقل اقاص، أخيرا،

تدعى رواية «عدو» (١٩٨٧) Foo للكاتب الجنوب إفريقي جون

ماكسويل كورتزي J.M. Coetzee. الحاصل على جائزة نوبل للاداب

٢٠٠٣ أنها تروي قصة «ريونسن كروسو» الحقيقية: فيبالنسبة لهذه

القصة، بعد سنوات عديدة لتلحق إبادة، سوزن بارتن، إرن غرق

سفيتها، بكروسو ويخادمه فرايدي، لما تمّ نجلدهم مرض كروسو

في طريق العودة إلى إنجلترا وتوفي، ربما أن فرايدي لا يستطيع الكلام

لأن لسانه مقبض بقي سوزن الوحيدة التي تستطيع إعلام العالم عن

جزيرة كروسو وعن السنوات التي قضاها معا على تلك الجزيرة،

وتنجح سوزن في الاستحواذ على اهتمام الكاتب الحقيقي دانيل ديفو

Daniel Defoe). نلاحظ أن اسم الكاتب الحقيقي يحتوي على عنوان

الرواية - بالصفة التي تعرف بقتها: ثم يقصص ديفو سوزن من القصة

وبذلك يقضيها من للتاريخ.

إنه بإمكاننا يدون غناء أن نوسع هذه القائمة العشوائية من الأمثلة.

فمن أساليب هذا النوع من الكتابة، الذي نسميه «مابعدحادثي»، أنه

يزرع ويكسب المفاهيم التقليدية على اللغة والهوية وحتى الكتابة،

نفسا. وإذا أعمننا النظر في الأمثلة التي أوردتها نجد أن بارديليسي

يسخر من الطرق التقليدية المهيمنة على كيفية تقديم القصص

ويخترق الحد الفاصل (الواضح آنذاك) بين النفاة «السامية» والنفاة

«الشعبية». أما ينتشن فيرفض أن يعطينا طمانينة «قلل» المعنى،

نفس الطمانينة التي يبرحنا منها كل من أكرويد وأوستر. زد على

ذلك أن هذين الآخرين يريان أن حدة إشكالية الهوية، خاصة في

حالة كوين الذي تتغير هويته في الهواء مع نهاية القصة. كما نجد أن

هوية بلوخ في رواية هانديكه أيضا على قدر كبير من الإشكالية لأنه

يخص أن كيانه موقف على اللغة، واللغة في حد ذاتها تصبح مشكلة

أساسية. أما رواية أورز فتجبرنا على الإنراخ بأننا كنا طوال الوقت

ضحية وهم، فهذه الرواية «انعكاسية» (تدور حول نفسها) لأنها تلفت

انتباهنا إلى كيفية وجودها وإلى طبيعتها المبنية. وبالتالي تجعلنا نفكر في الكتابة بشكل عام. وأما كورتزي فهو يجعلنا ننصت من خلال إعادة كتابة رواية دانيول ديغو، «روبنسون كروزو» (١٧١٩) Robinson Crusoe، أن أحد الأعمال الكلاسيكية في الأدب الإنجليزي المبني على كره النساء والتفرقة العنصرية، وبذلك يذكرنا بالاضطهاد التاريخي الذي عانت وتعاين منه المرأة: كما أن بتر لسان فرايدلي، خادم كروسو الزنبي، وجعله بالعرف غير قادر على الكلام والتعبير عن نفسه يذكرنا باستعباد الغرب وقمعه للأفارقة.

وليس من باب الصدفة أن هناك نوعاً من التزامن بين مابعد الحداثة ومابعد البنيوية؛ ولو أن هناك بعض المبالغة إن قلنا بأن مابعد الحداثة نوع من مابعد البنيوية المطبقة. أي أفكار مابعد بنيوية وضعها الكاتب حيز التطبيق. إلا أن هناك حيزاً مشتركاً معتبراً بين اهتمامات الكاتب مابعد الحداثة والنقاد مابعد البنيويين. ولكن مابعد الحداثة أكثر من نمط أدبي معين؛ إنها بعض القموض أيضاً اسم لنوع من النقد الأدبي، مابعد بنيوي عموماً من حيث فرضياته ومسلّماته. إن نظرة مابعد البنيوية للغة والهوية و«الحقيقة» وغيرها تأثرت كثيراً بملفوفة ديريدا التفكيرية ولكنها أقل تقنية من التفكيرية. وهي نقطة سأعود إليها بعد قليل. وتركز بالخصوص على الكتابة مابعد الحداثة بينما تهتم التفكيرية بكل أنواع الكتابة. وفي الحقيقة يمكن أن نسمي ما قلته حول النصوص الروائية التي لخصتها أعلاه نقداً لمابعد حداثي، فأنا لم أركز على الشخصيات الروائية كأفراد كما قد يفعل النقد الإنساني الليبرالي، ولا تفككت النصوص المذكورة كما قد تفعل التفكيرية لقد ركزت على غياب العقل، على قضية الهوية (المشكك فيها عن طريق التناقضات والاختلافات)، على إشكالية اللغة، على اصطناعية التعطيل، على تفككت التقابلات الثنائية (كما في رواية «عدو»، وأخيراً على «طبيعة النقص» التي تتميز بها النصوص «استعارة» «ثليجة» من الخرافة و«عدو» من قصة في القرن الثامن عشر) والتي لا تثير أسعداً في تاريخ الأدب فحسب بل تكشف بفعالية عن النقاط العمياء في النصوص السابقة أيضاً.

ورغم أن العلاقة بين التفكيرية والنقد مابعد الحداثي واضحة إلا أن هذا الأخير يرمي بشيئته أبعد؛ فعلى غرار «النقد الجديد» تميل التفكيرية إلى التركيز على «الكلمات الموجودة على الصفحة» كاشفة عن «القرى المتحاربة» التي تعمل داخل النص. والنقد مابعد الحداثي يشاطر التفكيرية ذلك. ليس على نفس القدر من التفصيل. لكنه يهتم أيضاً بهربط ما يكتشفه في النصوص بالواقع الاجتماعي. خصوصاً بعد ظهور كتاب جان فرانسوا ليوطان (Jean-François Lyotard) (الحالة مابعدالحداثة) (١٩٨٤) The Postmodern Condition يرى ليوطان أن «الرواية الكبرى» التي تدعى اسم الحضارة الغربية. «الدين، الماركسية، فكرة التقدم بواسطة إعصال المبادئ العقلانية، فكرة أن سوقاً حرة تماماً ستعود على الجميع بالفائدة. فقدت مصداقيتها. على الأقل من الناحية النظرية. كل تلك «الميتارويات» metanarratives ارتكبت خطأ الاعتقاد بأنها صالحة لكل مكان وزمان وأدت إلى اضطهاد. إن لم نقل استعباد. الغرب لجزء كبير من العالم. إن ما نحن بحاجة إليه هو «أدب مصغرة». أنظمة اعتقاد متواضعة، مصغرة،

لها من القوة ما يسمح لها بإثارتنا وقيادتنا ولكنها دائماً على وعي بطبيعتها المؤقتة وصلاحتها المحلية وليس الكونية. ذلك فالنقد مابعد البنيوي، كما يتجلى مثلاً عند ليندا هتشون Linda Hutcheon «شعرية مابعد الحداثي» (١٩٨٨) A Poetics of Postmodernism. يقرأ النصوص (مابعد البنيوية في المقام الأول) لأجل مقارنتها للميتارويات التي شخصها ليوطان ولأجل البدائل «المطبعة» التي تنتجها، وكما سنرى فيما بعد، سجد ممارسات أدبية-ثقافية مشابهة في أنواع أخرى من النقد المعاصر، غير أن النقد مابعدالحداثي يركز أساساً على الكتاب البيض، الذكور في معظم الأحيان، الذين ابتكروا الأدب مابعدالحداثي في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات.

ربما كان أجريبي أن أشير إلى أن هناك نقاداً لا يتفقون مع هذه النظرة «الإيجابية» نسبياً. للنقد مابعد الحداثي (والكتابة مابعد الحداثية) فيفض النقاد جبون أن الكتابة مابعد الحداثي لا سياسية ومتعلمة أنها غارقة في نفسها أكثر مما يجب، تهتم كثيراً بالشكل والحويل الشكلية، ودمغة على التورية (كما هو الحال في مطلع قصة بارثيلم الذي استشهدت به أعلاه). ولا شك أن الكتابة مابعد الحداثية تستعمل التورية كثيراً أو أن النقد مابعدالحداثي يشاكس تلك التورية ويكسب عنها. ولكن هذه التورية مفهومة. تقول ليندا هتشون أن الكتابة مابعدالحداثية «تؤكد، ثم تشكك عن قصد في، مبادئ كالقيمة والنظام والمعنى والتحكم والهوية». كانت كلها مسلّمات أساسية في الليبرالية البرجوازية» (١٧) إن معظم الكتاب مابعد الحداثيين ينتمون إلى المجموعة التي استفادت أكثر تاريخياً من الليبرالية البرجوازية، أي فئة الذكور البيض المتدينين للطبقة المتوسطة؛ إنهم فقط يعتقدون أن هناك تورية ساحرة في قطع غصن الشجرة الذين يجلسون عليه. إذا، بإمكاننا دائماً أن نقرأ الرواية مابعد الحداثية بطريقتين يمكننا أن نعتبر الرواية مابعد الحداثية محررة لأنها تزعم الأفكار المسبقة حول اللغة والتشكيل والذات وغيرها. فهي بحق تقوض بفعالية كل الميتارويات وكل المعتقدات المشتقة من تلك الميتارويات. ولكنها أيضاً دائماً تزعم نفسها، وتسخر من نفسها (كما في استفسار بارثيلم)، وتكشف عن روائيتها، وتحبط كل محاولات التنازل، وتمتنع عن قصد عن الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها، الخ. ويمكن القول أنها تزعم حتى الزعزعة التي تقوم بها في المقام الأول، وتتروك فاريخي الأيدي من كل شيء. إنها، بلغة ديريدا، تضع نفسها «تحت الشطب» و«تحت المحو». بالإضافة إلى ذلك، بما أنها غالباً ما تلعب بطريقة تناسية إلى التقاليد الأدبية، مهما كانت درجة التورية والمعارضة، فهي ما تزال بطريقة غير مباشرة تكرر النصوص والافتقار التقليدي. إذاً يمكن القول أن الكتابة مابعدالحداثية، مهما بدت تشويشية مزعومة، لا تزال تؤكد الوضع السياسي القائم من العالم خارج النص. تقول ليندا هتشون أنه يمكن اعتبار الكتابة مابعدالحداثية «متأرجحة سياسياً، فيها خطابان أحدهما مساند متورط والآخر نقدي تحليلي» (١٨) إن قراءة النصوص مابعدالحداثية تتوقف، بصيغة مابعد بنيوية محترمة، على القارئ، وينطبق نفس الشيء على نظرتنا للنقد مابعد الحداثي، فبعض النقاد يرون أن هناك شبهة بين النقد السياسي الذي نجده مثلاً في «التاريخانية الجديدة» أو

برندا كاي. مارشل B.K. Marshall الضوء على النظرية مابعد الحديثة من خلال عدد من التأويلات مابعد الحديثة في «تدريس مابعدالحداثي الرواية والنظرية» (١٩٩٢)

Teaching the Postmodern: Fiction and Theory

ويمثل مقال «مابعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية الحديثة» (١٩٨٤) Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism لفريدريك جاييس تحليل ماركسي عميقاً للثقافة المعاصرة، بما فيها الأدب والنقد مابعد الحداثيين. كما يعالج هانس بارتنس في «فكرة مابعد الحديث» (١٩٩٥) The Idea of the Postmodern ظهور «مابعد الحديث» و«مابعد الحداثي» كمصطلحات نقدية في الأدب والفنون والهندسة المعمارية والعلوم الإنسانية. أما «مابعدالحداثة الدولية النظرية والممارسة الأدبية» (١٩٧٧).

International Postmodernism: Theory and Literary Practice

(تحقيق هانس بارتنس ودوني فوكيما Doove Fokkema) فيقدم مقالات عن مابعدالحداثة في عدد من الأنواع الأدبية الرئيسية والفرعية، عن الاستعمالات مابعدالحداثية للتخصص والاستراتيجيات المفضلة الأخرى، وعن الكتابة مابعد الحداثية في عدد كبير من الثقافات الغربية وغير الغربية. وأخيراً يمثل كتاب «الثقافة مابعد الحداثية» (الطبعة الثانية، ١٩٩٧) Postmodernist Culture لستيفن كورنر Steven Connor مناقشة واسعة وملحة للفكر مابعد الحديث والممارسة الثقافية مابعد الحديثة.

الهوامش

- ١- ف. جاييس، «الماركسية ومابعدالحداثة» في «مجلة اليسار الجديد»، عدد ١٧٦، ص ٤١-٤٢.
- ٢- ج. ديريدا، «الاختلاف» (1982) في «التاريخانية الجديدة والعمادية الثقافية قارئ»، تعليق كيرنان راين، لندن، أرنولد، نيويورك، منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٩٦، ص ٣٠.
- ٣- نفس المصدر، ص ٣٢.
- ٤- ج. ديريدا، «عن علم النحوي» (١٩٦٧)، ترجمة إيتاري شكرغوني سبانا، بلطيمور، منشورات جامعة جونز هوكينز، ١٩٧٦، ص ١٥٨.
- ٥- ب. جونسون، «الاختلاف النقدي»، بلطيمور، منشورات جامعة جونز هوكينز، ١٩٨٠، ص ٥.
- ٦- ج. هولز، «الفرجين في المصطلحات الأدبية المعاصرة»، الطبعة الثالثة، لندن، أرنولد، نيويورك، منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٩٨، ص ٩٢.
- ٧- ب. جونسون، «أغلاء»، ص ٨٠.
- ٨- نفس المصدر، ص ٨٦.
- ٩- ج. ديريدا، «أمام القانون» في «كافكا والأداء الثقافي المعاصر. قراءات بمناسبة مرور مائة عام»، تعليق أ. أودوف، بلومينغتون، منشورات جامعة إنديانا، ١٩٨٧، ص ١٤١.
- ١٠- ج. هيلس ميلر، «موسيقى» وتقد ستيفنس كلاج، في «مجلة جورجيا» عدد ٣٠، ص ٢٤١.
- ١١- ج. بارتر، «سركز» نيويورك، هيل ووان، ١٩٧٤، ص ١٠.
- ١٢- ج. ديريدا، «أمام القانون» «أغلاء»، ص ١٤٢.
- ١٣- ج. بارتر، «موت الكاتب» في «الطبعة والنقد الحداثيان» قارئ، تعليق د. لودج. وم. «الطبعة القانونية» هارار لومان، نيويورك، برس، ٢٠٠٠، ص ١٥٠.
- ١٤- ج. بارترليفي، «موتن قصة» نيويورك، راتين، ١٩٨١، ص ١٧٨.
- ١٥- ج. بارترليفي، «أغلاء» نيويورك، أتنيوم، ١٩٨٤، ص ٨٢.
- ١٦- هانتك، «ثلاثة من لدى بتر هانتك» نيويورك، أفيو، ١٩٧٧، ص ٤٩.
- ١٧- ج. هنتشون، «نظرية مابعدالحداثة» التاريخ، الطبعة، الرواية، نيويورك، ولندن، روتلاندج، ١٩٩٨، ص ٥.
- ١٨- نفس المصدر، ص ١٦٨.

في «الدراسات مابعد الاستعمارية» وهي أنماط من للنقد سأتعرض لها فيما بعد - والنقد مابعد الحداثي، والبعض الآخر يرى أن النقد مابعدالحداثي لا سياسي أساساً لأنه يمسك العصا من الوسط ويتعلق بوضعية «نعم/لا بد» بينما هناك ضرورة سياسية لأخذ مواقف راديكالية من نوع إما/ولمّا.

اقتراحات للمطالعة

يمثل كتاب كرسوفر نوريس Christopher Norris التفكيرية النظرية والممارسة» (١٩٨٢) Deconstruction: Theory and Practice مقدمة جيدة وسهلة للتفكيرية؛ أما «عن التفكيرية» (١٩٨٢) On Deconstruction لجونثان كاتلر Jonathan Culler فهو أكثر تفصيلاً وأكثر تعقيداً أيضاً. إن كتابات ديريدا مشهورة بمصوغيتها ولكن القسم الذي يحمل عنوان «التأجيل» Différance في القسم الأول من كتاب ديريدا «هوامش الفلسفة» Margins of Philosophy يمثل مناقشة في المتنازل لهذا المفهوم الأساسي عنده. وهناك نص آخر يمكن أن يكون مقدمة إلى نقد ديريدا لمركزية الكلمة هو «البنية والعلامة والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية» (١٩٧٠).

Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences

والذي أعيد طبعه في «النقد والنظرية الحديثة: قارئ» (٢٠٠٠) Modern Criticism and Theory: A Reader لديفيد لودج David Lodge ومايكل وود Michael Wood. يجب أيضاً الإطلاع على مقالين لروان بارتر هما «موت الكاتب» «ومن العمل إلى النص» From Work to Text وهما أقل تقنية ويركزان على الكتابة الأدبية؛ لقد نشرنا المقالان أولاً في «صورة-موسيقى-نص» (١٩٧٧) Image-Music-Text وهما موجودان أيضاً في «جوف اللغة» (١٩٨٦) The Rustle of Language، كما أعيد طبع «موت الكاتب» مرات عديدة آخرها في لودج وود «أغلاء» وأخيراً نذكر مقالاً هاماً جداً وهو «مقاومة النظرية» Resistance to Theory لرائد التفكيرية الأمريكية بول دومان (١٩١٩-١٩٨٣) (أيضاً في لودج وود «أغلاء») يقدم فيه عرضاً واضحاً للاعتبارات التفكيرية. هناك أيضاً نقد مبكر للتفكيرية ورد عليه توالها في «الملاك المفكك» (١٩٧٧) The Deconstructive Angel لـ م. أبرامز M.H. Abrams «والنقاد كمستضيف» The Critic as Host لجاي هيلس ميلر (كلاهما في لودج وود «أغلاء»).

ويبين د. ميلر الجانب العمالي في النظرية والتأويل التفكيريين. إن القراءات التفكيرية للنصوص ليست بالأمر السهل أبداً، غير أن قراءة ديريدا لقصة كاتلر «أمام القانون» ليست صعبة الفهم وتغطي صورة جيدة عن الممارسة التأويلية عنده. هناك أيضاً مدخل سهل إلى مثل تلك النصوص في قراءة باربرا جونسون لرواية هرنس مالفيل «بيلي باد» التي تعرضت لها بإسهاب والموجودة في كتابها «الاختلاف النقدي» (١٩٨٠).

وفيما يخص استراتيجيات الرواية مابعد الحديثة فهناك مسح عام، جيد وسهل القراءة هو كتاب «الرواية مابعد الحداثية» (١٩٨٧) Postmodern Fiction لبرايان ماكاهيل Brian McHale. أما ليندا هنتشون فتدرس الجوانب الموضوعية في الكتابة مابعد الحديثة في «شعرية مابعد الحداثة. التاريخ والنظرية والرواية» (١٩٨٨)، وتلقي



مزيداً من العتمة مزيداً من النور

جعفر حسن *

«مزيداً من العتمة.. مزيداً من النور»، هو العنوان الذي اختاره هؤلاء الفنانون، وهم يؤججون الحواس الخمس، ويوقدون المخيلة، حيث تكون مضطراً لاستخدام رهافة الحواس وهي تنداح موهلة في دوائر الاقتراب والابتعاد، وفي اضطراب الحواس الموجع تدخلك الأمكنة رافقتها. هو المعرض الثاني للفن المركب، وربما تنبع فكرة المعرض من تحويل القول الشعري إلى نص بصري، ولعل المشاركين (نعيم محمد، هنادي الغانم، محمد حسن، محسن غريب، أنس الشيخ، وحيدة مال الله، عبد الرسول الجبيري، علي القميش، حسين مرهون) قد توافوا على ذات الفكرة، ولكن التجليات كانت مختلفة.

* ناقد من البحرين

ويمكان الفن. أننا هنا نسل خطنا من الوعي لتنفجر لما يمكن أن ينطق عنه تلك المكان المهندس في خيال صارخ بشير الأسئلة.

جدل الملاءم والخواء (نعيمية محمد)

منذ اللحظة الأولى التي تطأ قدمك على درجات السلم وأنت تصعد، يأخذك المكان إلى عوالم ملثوية، خطوط سوداء تنساب صاعدة رغم موجها الالاف الذي يقول ولا يقول، أنها توجي بالحروفية العربية في ذات الوقت الذي تتجافى فيه عن تشكل الخط الذي يؤدي إلى نص ما، أنها تلك الجمالية المفرطة في انسيابها لتصل بك إلى حالة الصعود، هي ذاتها اللحظة التي تستحضر الهبوط المؤجل الذي تستجر عليه فيما بعد، وأربما حركة الصعود والهبوط لها علاقة بالكائن الذي يصعد في سموات الروح، ويهبط في عتمة الجسد، إنه الجسد في إقامته التام عند الموت.

وأنت تصعد تعانقك الصغور الصلدة التي تتدلى برشاقة السقوط من خيوط الصيد، ولعل تلك الخيوط توجي بحركة الاصطبياد التي ينصبها لنا الفن في أطره التي ننشد إليها، شهب تسقط مستنفرة نحو أرضية واسعة على الدرج لكنها لا تصل، لربما أنها السقوط المؤجل لحجر الجسد، بينما تعتمد الأحبال عابلية في تقاطعاتها المستنفرة، التي تحاول أن تحد الفضاء الذي يعاند الفنانة، أنه امتداد نحو تلك الصورة المقطعة للامتناع، والصد المشاكس للفنانة ذاتها، أي فضاء يحمل تلك التشظيات التي تحفل نافذة مخبوءة في المكان!!

تجبرك الفكرة (الدرج) للدوس على تلك الصورة التي تتشظت بالعقبة الفسيحة من الدرج، وتدمك صورة الفنانة التي تلفت الحروفيات على وجهها لتأخذ مكان الشعر المنسدل في تناقضات الأسود والأبيض.

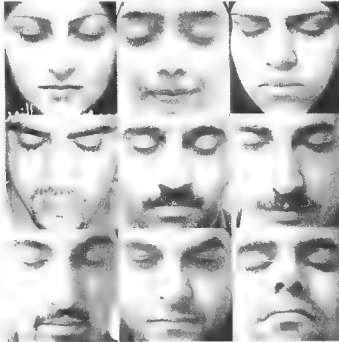
أنه اختراق السواد المحيط الذي يبرز مندوبا عن الموت المؤجل في ذاكرة المكان، أليست الأرض هي المكان الذي نطأه، ونترك أن آباءنا دفنوا فيها، ألسنا ندوس رفاتهم بعد أن فقدوا

هنا تفنوك الحروفية البحتة إلى الاصطدام بمكون للعمل الشامل، وهو الصمت في تلك الصور المتقطعة للمشاركين في المعرض وهم مغمضو الأعين، لماذا كانت الإغماضة المشتركة؟ ما دلالتها في العمل المشترك؟ وكيف نرصدها من خلال العتمة؟ وهي هنا اختيائية، تشبه إغماء النوم، ولكنها مشغولة باكتشاف البقعة التي ترصد أبعادها، وهي تتناسل من الفكرة التي تنيفق من تسعية المعرض (مزيدا من العتمة. مزيدا من النور).

في اللثة العتمة هي تلك الحالة التي يكون عليها الليل في انقضاء آخر ضوء الشفق، أنه انحسار الضوء بعد انقضاء قطعة من الليل، تلك القطعة المحسوبة بالوقت الذي يمكن أن تحلب فيه المشابهة قبل النوم قديما، لذة الشراب الذي يتحول إلى طعام، إنها لحظة مؤجلة الضوء، لكنها مختلطة بوعي الكائن منذ تكونت تلك المعاني العتمة في اللحظة، لكن اشتداد الظلمة لا يعني إطلاقها، أنها مختلقة من قبل النجوم في الأفق السماوي والكواكب، كما أن هبات سيد الليل للفن، تنشر أجنحة الضوء على ما يتغلف بظلمة الليل، كما أن الكائن البشري ينشر ضوءه من خلال انجاس نيرانه الملامسة إنها تلك الحالة من الإغماض التي تستحضر الظلمة، وهي

ذاتها التي تستحضر الضوء في انطلاقه الأحلام المترفة بالضوء، بالتناقض بين السواد واللبياض، معظم أعلامنا تكون بالأبيض والأسود، لكنها قليلا ما تكون بالألوان، ذلك الذي تجده سيستبد المتناقضات في كل العمل برمته ويفترقه من الداخل، أنها جدلية التباين بين الأبيض والأسود، في مفاهيمية، الحي والميت، حتى في تشكل الخامات المستخدمة، بين المصنوع والطبيعي، المشذب والفلق، حتى تلك الأمكنة التي تمتد على مساحتها الأعمال مقفلة بالضوء والظلال التي تشكل من خلال التحكم فيها، المادة المنيرة والساطعة في مقابل الكثيف المظلم.

أن نحلم، أن نكون كما نريد أن نكون، أن نتواجد في أبعاد المكان الذي نحن أسياده، لكننا نحس ذلك التناقض الصارخ بين هندسة المكان



المشي فوق الخيوم الصلدة في البهاض، النقاء الذي تدوسه يحملك على الرافة، تدور دورة خفيفة، يدهمك المكيف المرصود في الأرض، وكأنه يخرج من العمل، هو كائن لم يحسب وجوده في حالة الطم، لكنه ضروري، ذلك أن الأزهار الموجودة عليه، وهو بيت هواء المبرد يحمل لك عطرها الفواح، لتشتغل عندك حاسة الشم في مقابل الموسيقى، إنه استنشاق لموسيقى التناغم بين المصنوع والحي، متعة حسية بانذاعة تغير فيك كمون الجنة، في أصطرع المصنوع والحي، يرميان أمامك بياضهما، لتخلقه الضلال المنسدلة من الضوء المعلق في الحجرة، وهو يندس بين تلك الانحناءات التي خلقتها الورق المجدد بعناية بالغة تجعله متكررا باعتباره القيمة الأساسية.

وذلك يشرك بانشفالاته المخضرة حين تفوقه الرائحة العطرية، لتتسلق عينك المتكاتت وسط الزهرة البيضاء، وهي تتجعد عن السداة، عضو التكاثر هذا يحملك في إغوانته البعيد، لكنك سرعان ما تفتشل بالفنظر الذي يستطيط البهاض بينما يحده أفق الحجرة المألوف، لكن بوابتها المؤدية إليها مفتوحة بشكل يجبرك على الانحناء، أنك في حضرة الملوكوت، والأشكال المعلقة أمامك توحى بأنك في الغيوم هناك، حيث ينبثق الضوء، وتمرح الأرواح وهي في البعيد، ربما تلك الأرواح وهي تسترجع ذاكرة طفولتها التي ماتت بتحولها إلى ذاكرة تستمدت لكن لحظتها لا تستعاد، ولعلها تلك الأرواح المعلقة، ربما بعد أن تموت، لتتحلق روحك في البياض النوراني بين الغيمات تدخل انبجاسك الأول في حالة العلو.

في الجزء الثاني من العمل هناك نصب من البهاض، نصب مستطيل مكسو ببياض الورق المصنوع، وفوقه ورقة خضراء من شجرة، وفوق الورقة بيوض لطيور مألوفة وغريبة، البيوض كبيرة وصغيرة، بياض أو مشفولة ببقع السواد، إنها تستثير تلك العلاقة السرية بالتكاثف، أنه التخلي عن الفردي في مقابل الامتداد، لعل تلك الحالة البدائية للشكل تثير فينا ذكريات غريبة عن حجر (حجرة أم حمار) التي كانت الجذات يذهبن إليها ليكسرن عليها البيض لعل الجن الغاضبين يمرضون، ويتركبون أولئك النسوة ينعمن بإنجاب الذكور أو لمنهضن قابلية الإنجاب، إنها حالة مؤجلة للخلق الكامن في أفق الاحتمال، وحالة مخفزة في العمل، بشكل عفوي ربما وكامن ربما، ولعلها تثير الموت والانبعاث، القيامة بعد الموت، عالم الروح، ما علاقة ذلك للبياض ببياض الكفن؟ والورد بالقبر؟ ما علاقة القبر بالظلمة ! بالموت ! ما علاقة النص المرافق بالعمل.

فعل الإرادة، أننا ندوسهم رغما عنهم، ولكننا ندوس الصورة تعبيرا عن الموت الذي هو في ذاته تعبير عن رغبة حية، وإرادة أكيدة في تمرد الذات على الموت، وهي تترك أنها لم تمت بعد، ولكنها تحتفظ بإرادتها، كم هي تجربة مألوفة في ذاكرة الإنسان العربي، لكنها التقاطة لذلك النائم في النقافة، ذلك الغفير الذي ينبثق في حركة الرقص، كم هي الأعلام التي ترسم على الأرض لندوسها الأقدام؟ أليست تعبيرا عن رغبة الموت بالدوس على ما سقط؟ فهل هي تعبير عن رفض الموت المؤجل؟ أنها تلك الرغبة التي تجتاح الجسد الحي، فعل الفاجعة في سوادها، مداهمة الأحمر بالفضي، حلم يتوجه نحو تجسيد تجربة الرغبة.

ذلك الكرسي المعلق في فضاء الدرج، مقلوب يشير إلى الأسفل، كيف يجلس مقلوبين لننظر إلى سماء سقطت تحت أقدامنا ونطو أو نهبط ونحن نهبط الأسئلة، أنها حالة الخروج المزدوج بين التعامل مع البعدين إلى البعد الثالث، كل ما يتمثل في الجسم المرصود على شكل مكعب يتعلق من إحدى زواياه التي تجعله يشير إلى وضع خاص لذلك المكعب، ليؤكد أنه خارج مسطح الدرج في الأعلى ليخرجك من تسطح البعدين، ويعلوك اللون الأحمر القاني بهجس غريب يحتمل الفاجعة، هناك نور يترصدك في قلب الشكل، هناك انبعاث للظل وسقوط مؤجل للظلمة في حوافه، فتعبد النظر إلى ذلك التناقض القائم بين أدوات الحياة ورغبة الموت، حين تصبح أنت جزءا من العمل، لتهربك العمل تنطلق إلى فضاء جديد مع حروفية صارخة باللون الأحمر، لا تبعد!

كم هي مخالطة هذه الكتابة التي تعتمد على خيانة الذاكرة وألفتها لذاتها، وهي تنكسر بشكل فاجع أمام تحول الأمكنة المألوفة إلى مكان يتحدى الذات ويعلي رغائبها. وتنطلق الأسئلة التي نود تأجيلها لكنها تلح، ماذا وكيف ولما لماذا الدرج؟ ما الذي يولد الانطباع في الذات؟ وما هي طبيعة اللمزة التي يخلقها التواصل مع العمل؟ وكيف تتغير وعيا من خلال انفتاحنا على الآخر الذي يعبر من النص إلى التشكيل البصري في الأبعاد الثلاثة؟

هندسة الخيال (هنا وهناك)

لهنادي الغانم عمل عند الدخول الأول، تنحني قليلا، هناك أشكال هندسية تتدلى فوق رأسك، تنظر إليها، تشير لك تقدم، وهي تهيمك إلى ما سيأتي، يقولك الصر، للمفروش باللون المجدد بعناية بالغة ليحيطك الإحساس الفاره بالبياض، وتحن تحت قدميك أصواتا ما تنتقل عبر جسدك لتقول شيئا غامضا عن

«هنا أنا

و هنا أنا هنا- ويعد كل هذا.

هنا بعيدة عن- وقرية من-.

هناك كانت لي- والأ-.

لي- ولايني-.

و لك كل حاضري ومستقبلي (أم-)

و لك كل فخري واعتزائي/بو).

(أم-، بنت-). هنادي الغانم.

الحلم خارج الزمن

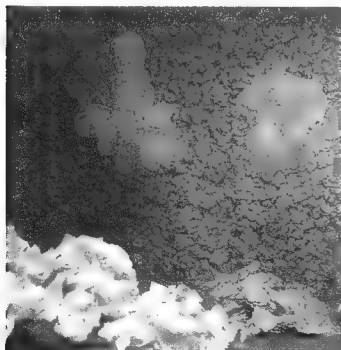
يسمى محمد حسن عمله بـ(أحلام متألئة)، وفي تجربتنا الحياتية نتعرف على الحلم، ونربطه بالنوم، والإنسان كأنه نهاري، يميل إلى النوم في الليل، وهناك تضغط العتمة أوجعها المتعددة، ولكن الحلم حالة مخاتلة، تتبع الكائن البشري ليهصر الاحتمالات القائمة في الوجود، والتي تبدو لا منطقية، ولكن الحلم ينظمها من حيث أنه يجعل ألا معقول معقولا في تلك التجاورات التي تنتاب كائنات الحلم، ولعل أجمل الأحلام هي أحلام البقطة، ولكن الحلم هو حالة تحتفظ بنكهة الطفولة التي تجعل العالم يدور حول الذات، إنها الحالة الوحيدة المتبقية التي يمكن للذات أن تستعيد مركزيتها من خلال كونها في مكان ما هناك ترقب أو تشارك، إن شاءت في ما يحدث حولها، وهي التي تعرف كل شيء، ولكنها لا تستطيع أن تفسر، هي المراقب الموجود دائما، هي المنفعل الأكثر استغفارا في فضاء الحلم.

من هنا تبدأ المسافة التي تتحدى مساحة الأبعاد الثلاثة التي يتكون منها المكان في العمل، وهناك تضاف تفاصيل دقيقة على الأرض التي تتحول إلى قبر ما، كائن نائم يتجلى في ذلك الشخص الذي يظل في المشاهد مددا تحت المدة المفترضة، لكنه يستطيل إلى مساحة أبعد من ذلك ليتشكل طوليا في اتجاه معاكس للرأس، وربما كانت من تناقضات الانتقال من مساحة اللوحة إلى فضاء المكان للعمل المركب، ويدخل هنا (كرب النخلة) كرموز مكنز بحالات عدة، منها تلك العلاقة التي استطالت بين إنسان هذه الجزيرة والنخلة، والتي استدعت أن يأخذها معه في طقوس الدفن، ليتوحد معها في حالته النهائية، انه ما يعاود طرح التساؤل، أليس النوم هو الموت الخفيف (الموت الطفيف) كما يشير أمين صالح؟ ولهذا النائم / الميت، يقوم شاهد القبر، ذلك الشاهد الذي ينتقل من مجرد كونه حجرا على حدود القبر إلى قيامة للنائم (الميت) هي القيامة التي تنساب منها الأرواح المحلقة في فضاء تزخر بالأبيض، هل الموت هنا هو حالة لا زمنية؟ كما هي حالة الحلم الذي يستطيل أو يتقلص بناء

على الإحساس الخاص به، وعند توقف الإحساس هل يتوقف الزمن؟ ألا يفترض العمل ثنائية الروح والجسد، تلك الثنائية التي تمكن الجسد من الانفصال عن الروح، وإمكانية عودتها، أليس النوم مثال الشاهد على عودة الروح، لذلك الغائب البعيد المختبئ في أفق الغيب خارج الزمن المفاجئ (الموت).

إنه البياض المدهان والمحايد، والواقف في أفق الاحتمال نحو الطهارة، نحو السحب التي تستجلب الماء، وهو أداة الطهارة، الذي هو ذاته منبع الحياة، إنها ذات الحالة التي تتكسب في أروقة النوم، أليس نوم الظالم عبادة؟ انه يسيطر على أفق المكان لتنتابه حمى التشكل في دقق لوني يتخذ المسطحات الواقعة على الجدران مكان ما يثير احتمالية الخيال وسيلته، يقترب من الحلم، يقترب من الموت، يقترب إلى حدود الوجود، حمامة هذا، حواجز للغيب هناك.

إلا أن المدخل إلى العمل تمحرسه غلالة البياض المعلق، واقف كحارس لذات النائم (الميت)، من بعد تتأجج مساحة البياض المواجهة بتلك الزققة التي تنوس فيها الكائنات مرثاة لحركة العلو القريب، تقبلي أشكال من الأغصان في بعض الجبال لتوحي بذلك العالم الذي يمكن أن يتشكل بكل طريقة ممكنة في خيال المتلقي، سجادة النائم، هي ذاتها السجادة التي يلف بها جسد الميت، لينفتح التساؤل من جديد، عتمة النوم أم عتمة الموت؟ سباحة الروح في الحلم، أم مراقبة الروح للأحياء بعد الموت (حلم)؟ حتى المدة يمكن أن تكون هي مرموزا للأرض التي ننام



عليها نومتنا الأخيرة، أين تذهب أجسامنا وأمانيتنا بعد الموت؟
إلى أين تذهب لئلا نذنا؟ وأين تبقى تلك النيران المشتعلة للرغبات؟
«بين الليل والنهار فلام ونور

بين الأيام والألوان، إنسان وإحساس

أهات وأفراح، حب وأشواق

و تذكريات عاصفة.. وأحلام مثلاًنة » محمد حسن.

تجسيد اللا متجسد

هل يمكننا ان نرى الحرية المعتقلة؟ ذلك الجدل الواسع بين
ثنائية الروح والجسد؟ لربما كان هو ذلك التوق إلى الاعتناق من
الفيد الذي يشكله الجسد، انه الانطلاق إلى فضاء الروح التي
تطوف بالأمكنة، هنا يتوزع العمل على أرضية المكان، تلك
الخطوط المناسبة التي تقودك إلى مرموزاتها التي تواربها من
خلال الإبهام الذي ينتصب في بطن البياض القائم على تلك
النصب التي وضعت عليها مجموعة من الأشياء المتناقضة التي
توحي بالقيد، لربما كان تعبيراً عن الضيق بمساحة المكان
الثلاثي الأبعاد.

انه عمل (لا جسد) لمحسن غريب، هذا العمل يعتمد على تلك
العلاقات القائمة التي تجبرك على النظر إلى الأسفل، والانتقال
عبر دهايلز الأبعاد الثلاثية لتكتمل عنده الدائرة، في البداية
تلاحظ تلك السمكة الموضوعة في إناء الزينة، تبدأ هنا في
التفكير، لماذا السمكة، هذا الكائن الصامت الذي يمثل القيد
للطيور الصالحة التي تعيش في الأفاقي، زينة ملونة صانعة،
فسمكة الزينة كائن حاول الإنسان اقتنائه، وليفتتن بجماله
وضعه في تلك الأحواض التي تجعلها تطوف في عشوائية
لتختصن ذلك القيد الذي يشق عما نرغب في أن نراه، إنه تعبير
صامت عن قيد المكان الضيق، المائي، في ذات الإناء الزجاجي
الشفاف القامع، والقابض على لزوجة الماء (الحياة)، هناك في
المقابل إناء آخر موضوع فيه قفل، كيف يفرق القفل في قاع
الماء، بينما تطوف السمكة في قبتها، هل القيد غارق في قيده؟

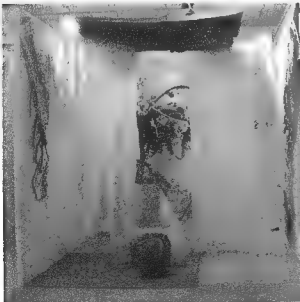
و في فجأة المكان ينتصب الكرسي، هذا الكائن الخرافي الذي
ابتكرناه، إنه شجرتنا التي نرتاح عليها، ذلك الرفيق القديم
للإنسانية منذ اللحظات الأولى للحضارة، يحمل من المدولات
ما لا نكاد نفق عليه، لكنه هنا كرسي يستحيل الجلوس عليه،
معاد طارده، بارد، معني، هل هو قيد المكان، رمز للتمكك الفاره،
للغوة والجبروت الذي يتمدد في الأجساد، هو ذات الشعور الذي
تستمد منه السلطة مرموزاتها، أي سلطة لنا على الجسد، هذا
القفس الهائل الكبير، الصغير الضيق، هذا الفضاء الحر يستحيل
سجننا لنا، نعرف أننا نعيش في هذا القفس، هذا السجن، هناك

توق في الروح نحو التحليق والانتشار.

هكذا هو الجسد يغطي الروح بجوارته في الصغر، تلك الكثافة
التي تشغل نيران الرغبات المنبثقة عن حاجات الجسد الغض
المدفع، تكبر فيتهاوى القفص، لتشف الأرواح من خلال زجاج
الجسد، وتدرك الروح انه كلما شق كلما كان قابلاً للانكسار
داخل الموت، تحن الروح، لكنها تكف عن التحليق.

هو الكرسي إذا، حديد صلب، في خطوط مستقيمة هندسية،
تنتصب في وسطه خوازيق أربعة، وعلى الرأس قرنان، يوحيان
بالهلال الذي كان علامة للخصب في بلاد الرافدين، إنه الثور
الهائج الذي ينثر الخصب، والرغبات الكامنة على حنايا الجسد،
هيجانه في تخليه عن أنانيته في لحظة النشوة واللذة، تلك اللحظة
التي تمنح الحياة لكائن آخر، انه الامتداد الذي تتناسل فيه
الأرواح، الخروج من عتمة الذات إلى فضاء الأنا الأخرى.

ولكن الكائن في أنانيته يخبئ الروح في عتمة الجسد، لكن الجسد
هنا يتضام أيضاً إلى حدوده القصوى برغبة الموت المؤجلة،
حيث تتجلى رغبة الأرواح في السباحة بعيداً عن الجسد، بعيداً عن
فاعليته التي تتمثل في يدين ترتاحان على حافة الكرسي، أو
القديمين العاريين اللتين تأسان الأرض، تمتد أمامهما سجادة
مفروشة، توحى بالرغابية الكثيرة لامتدادها القصير أمام تلك
القديمين اللتين ربما انتقمتم منهما الأرض لعلوما في هذا
الكائن، فراحت تتسلل إلى تكويناتها لينتابهما تشقق الجفاف
المعبر عن الموت، كما تشقق الأرض بعد جفاف تربتها، وتميل
القديمان إلى تلك العتمة اللونية التي توحى بالثقل، انه الجسد في
حضوره وغيباه، انه الحياة التي تتوق إلى انطلاق الروح، انه



إشارة تصل إليك من خلال انتشارها عبر الشبكة الحمراء العرمية على أرضية العمل، ويحدث ذلك بتفاعل المتلقي مع المنظور، فتدفعه إلى ذلك الإحساس تلك العلاقة اللونية بين القبة والشبكة، ذلك أنه سينظر إلى المكان الذي تنظر إليه حارسه العرمي، ليدرك أنه إنذار شديد بعدم الاقتراب.

هناك شبكة ملقاة على الأرض، إن دورها المعروف في لعبة كرة القدم هو صيد الكرة التي تدخل العرمي، لكنها هنا تغلف مجموعة الكرات التي اخترقت العرمي بالفعل، لئلا للتساؤل عند المتلقي، ما فائدة الصد، ما فائدة الشبكة، إن الصدم مخترق، والكرات متجمعة على أرضية العرمي، بالرغم من كون الصدم مستمرا، هناك كرة واقفة على العرمي، تثير التساؤل فعلا، لماذا ظلت هذه الكرة موقلة، واقفة.

لعل المنظور لا يكتمل إلا حين تحقق في فضاء الجدران التي تحجز العمل والتي تميز فضاءه، أنه ذلك السواد الذي يتناقض في حياده مع البياض المحايد أيضا، هنا تبرز تلك الكتابة التي تتميز بأنها حادة الزوايا، يابسة الحركة، توحى بالمعاناة القائمة، ربما في الكتابة ذاتها، ربما كلمات مثل ماما وبابا، وتلك الكلمات المكتوبة على صورة ما تظهر في المرآة، أو في عصى القراءة عند الأطفال، أو بما يسمى بدسكسيا القراءة. أنه ما يميز الأطفال هنا، الخط اليابس يتناقض مع حركة الخط المنحني الذي يتناسب مع التحفز، الحماية والصدم، تثيران تساؤلين حول جدوى التمنع المرفف الذي يحيل إلى غزل الرجل والمرأة، الذي يستحضر الطفولة، إنها تلك الحالة من التجاوز الذي يعتد على إغفاءة السواد المدام

الحلم المؤجل، أو الموت المؤجل، وهما حالتان تنطلقان من ذات الفاصلة، ثنائية الروح والجسد، هل نحن إلا تلك العلاقة بين أرواحنا وأجسادنا، منذ لحظة الميلاد إلى الموت!

« تعيش أعماقا

تجهل هويتها

تعلم خفايانا

تتمسك منا الرقي إلى درجات الكمال

تعيش الوحدة والظلمة داخل آل ج س د

تعيش هم الصعود إلى مقامها

تحجبها اللصيان عن ذلك

تريد الانطلاق..

محتارة لا تعرف كيف الخلاص

تطلب صحبة الطريق الطويل

لكنها تبقي أسيرة العتمة القاتلة

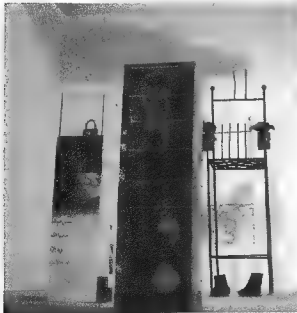
إلى أن يأتين لها ربهما

أنها أرواحنا « محسن غريب.

الصد المخترق (الكرة الواقفة)

هنا نقف أمام ذلك المثال الذي يخرق المختزل المعتاد واليوهمي، ينقله إلى أفق الثقافة العالية، أنها وحيدة مال الله في علمها الكرة الواقفة، هنا تظهر لنا ذات الفنان الموارية التي تقف في مركز العمل، قريبا من العرمي، أنها تلبس قفازين يبدوان كبيرين بالنسبة للمنظور، لكن حالة الكبر تلك في رمي العتمة التي للقطت الصورة تبرز حالة الصدم، وتحاول التغلب على التسطح الذي يفرضه بعدي المنظور في الصورة، من خلال حركتين متضادتين، تمثلان الامتداد الزائد والتضخم في اليدين وحركة الرجلين المنحنيتين إلى الأمام.

ولعل الأنوثة تتقن لعبة الصدم، إنها حالة من الصدم الموارية الذي يرفع حالة التشوق لما صدم عنه، إذ أن المدافعة عن العرمي تنظر إلى الأسفل، تغطي وجهها قبة حمراء تحجب عينيها، أنها لا تنظر بعينيها، إنها لا تصد الكرات التي اخترقت العرمي، إنها تصد كائنات أخرى غير الكرة، إنها لا تدافع عن العرمي، إذ لا يوجد حارس للرمي يلبس حجابا، هل الحجاب هو مرموز في العمل يشير إلى تلك العتمة التي سيعبر عنها العمل بالسواد؟ إنها ترددي «البطنال» الجينز، لكنها تغير حالة من الاحتراس، كأنها تقول لا تقترب، لدرجة أنك تدعن لهذا الصدم الخفي، فلا تتخطى الحارسة ذات القبة الحمراء، واليدين الكبيرتين اللتين توحيان بالقوة والقدرة والفعل، إن اللون الأحمر المسحون بعلامة الدم ينهك الإشارة والمرموز إلى خطورة تجعلك في حذر شديد، إنها



ولعل الأمر يبعد قليلا عن ذلك حين نستمتع إلى التناغم الهرموني بأذنين كل سماعة تبت جزءاً من اللحن يمكن أن يتداخل سمعياً مع الآخر منتجاً تلك الحالة التي تنساب معها الأرواح في الهرموني الموسيقي. ولكنها تبقى بعيدة عن تلك المسألة حين تتداخل الأنغام الناتجة عن مسجلات متعددة تصدح في آن واحد بين اللصينيات في العزاء، والفناء الأويرالي، والفناء المحلي، أليس هذا التشويش هو المعادل الموضوعي لهذه التيارات المتصادمة في المجتمع بين الداخل والخارج؟

ربما يكون ذلك التداخل تعبيراً عن تكرار إنتاج الأنماط الاجتماعية والسياسية، وهو ما يقوم به الوعي من استنساخ ظاهر ضمن ثقافة التكرار المتأصلة في مجتمعنا العربي الإسلامي، ويقوم المجتمع ضمن شرائحه وطبقاته وفئاته بذلك من خلال عملية الاستنساخ المتطابق للنماذج المرغوبة من خلال الهندسة الاجتماعية التي تحافظ على أنماط التخلف مدعومة بقوى اجتماعية وسياسية وأنماط اقتصادية محافظة، هل هي المسؤولة عن بقاء حالة الموت المؤجل اجتماعياً في متوالية لا نهائية؟ موت كامن في رغبات الاستهلاك المتكرر اللانهائي، دون الإنتاج، والتي تظهر في إعادة النموذج، لا زلنا نكرر نماذج أجدادنا وجداننا بكل احتراز، ربما يكون ذلك ما تشير إليه الأنماط التي تظهر على شاشة التلفاز بتنوعها المتضاد، ولكن المكثورة بكثرة في ثباتها المحكوم بتلك الهندسة، بحيث يضمن بقاءها في حالة صمنية متجاذرة لتضمن الموت للجميع بالتساوي.

موت ما يشير إليه الإنتاج المتمثل في الفيديو، والعرض المكور



هناك أطفال يطهرون في البياض، تلك الأرواح المحلقة التي تنفض على الأنثى في مقابل حركة الصدر، هناك ثوب أسود سقط على قارعة الملعب، لطف طفل مات قبل أن يولد، لعل المنامرة قائمة في حركة الامتداد، التوالد، ولعل المرمي يذهب بعيداً في الإيحاء نحو التكاثر. هناك صورة فوتوغرافية معلقة لوحدها بالأسود والأبيض، كأنها تحاول قولاً ما، أحد عشر لاعباً والفنانة في جهة، الكرة معلقة على الجدار، هنا تبرز المساحة الكبيرة المرسله بين العمل والنص المرافق.

محمود/ وحيدة/ حسين/ جلال/ عبد الله / جعفر/

محمد/ علي/ حسن/ صادق/ حسين / أمي / أمي...

متى سنلعب؟

لأطفالى :

« اللعب بعد الصلاة » !!! وحيدة مال الله.

تشويش المشوش

في تشويش لأنفس الشبيخ، تملكك اللعبة الفنية، هنا تشعر بأفخ المنسوب في قفص هلامي في دائرة الضوء، هنا حالة من الاحتواء لذات، الدخول في حالة من الموت المقترض، أليس التشويش هنا هو ذاته تشويشاً للمشوش، الذي دخل موته العقلي الخاص، يبدو أن تشويش المشوش يوضحه، لكنها فكرة خادعة بذاتها، إذ أن تشويش المشوش قد يعيده في التشويش على الإبراك، فهل ما وعدتنا به العلمانية في عقلانية القرن العشرين، هو ذاته ما نشهده من تعصب للثقافة الغربية ضدنا؟ ألسنا نتهم بمعاداة السامية ! تلك المنابع التي هطلت علينا من أيام النازية التي كرست دراساتها الأجناس البشرية، ألسنا نحن حسب التصنيف العنصري من العرق السامي؟ لماذا إذا نتهم بمعاداة أنفسنا (السامية)؟ وهل هي فكرة تبجح للآخر في القرن العشرين لأن يمارس عنصريته السادية ضدنا؟ هل ما تقوم به العنصرية اليوم في كنف الدولة العبرية ينتمي لرحابة الإنتاج الحضاري للمنطقة وأطر الثقافة المتنوعة؟ ألسنا نعانى التشويش على الإجابة ذاتها؟

هنا بين يدي العمل تشعر بتلك الانطلاقة التي ربما توفرها التكنولوجيا التي تنساب مع الأصوات المتعالية حين تدخل في بعضها البعض محدثة تشويشاً للسامع، فرغم امتلاكنا لأذنين، إننا وظيفة التمايز بينهما ليس لنسمع أكثر، كما تحاول بعض الأمثال أن توحيه لنا، وإنما لنترك اتجاه الأصوات، فلا يمكننا أن ندرك في ذات الوقت شخصين يتكلمان قرب كل أذن على حدة، خصوصاً إذا كانا يقولان شيئين مختلفين، ذلك لوجود التشويش السمعي، الذي ينتج عنه تشويش في الإدراك.

للعقل، ويفتتح على احتمال التعصب، والتعصب المضاد، أليس التعصب من الأمراض العقلية التي تميت العقل، وتذهب باتجاه إلغائه الآخر، من خلال موته؟ الذي إذا لم يتحقق يعني فناء الذات الضد.

سيمتدك الجميع في ذات المجتمع العربي في تقديس النص (بشكل مطلق)، واعتباره فعلاً مقدساً أنتج في ماضٍ ما، ويعتقد الجميع تقريباً بأنه سيبقى مقدساً في كل الأوقات، لذا يمكن أن يختار منه المرء ما يريد، بحيث يعود منسجماً، ليصير النص من خلال الكرسي نصاً مقدساً مع أنه ليس من المنابع المقدسة، إن الذي يضفي القداسة عليه هو أمر من خارجه، وليس أمراً كامناً فيه، الأيدولوجيا ربما، التعصب ربما، لا فرق بين تيارات الأيدولوجيا في ذلك من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، لتتخسر المرجعية في «قال فلان» مع أن لفان هذا قول مضاد

لذات الثيمات التي تظهر سريعاً، مع الأصوات المزعجة التي تمثل أصوات البنادق وهي تنطلق كحرب ما غير معلنة على الإنسان فينا، إنها تبقى خارج عتبة الإدراك من خلال سرعتها، لعلها تقول أن ما يظهر على أنه مألوف ومفهوم ربما هو ليس كذلك، تأمل كثيراً لتحصل قليلاً، ولعلها تهويك من خلال ما تشير وتوميئ إليه لتدخل في تلك الحيرة المتولدة حين النظر إلى المكونات التي تنبثق من استراتيجية النص المنساب على البياض الممتد عليه ظلال القفص، وهو الذي يدخل القفص في تناقضاته الصارخة الخارج والداخل.

إن النظر إلى تلك الشاشات التي ينطبع فيها (أنس) ذاته على أشكال محتملة لحالة من إدراك الموروث والتعامل معه، يوحي بالمغاير أمام المنسجم، يظهر المتناقض فيما يدعي الوحدة، أنه ذلك القفص الذي ربما يشير إلى فكرة التعصب، باعتبارها موتاً



لما يستشهد به بين المختصات، وربما قول مضاد لمصلحتنا الأنية والحياتية.

والتعصب قتل متعدد للذات الحية التي تبدر مفاهيمها حسب حاجات الحياة، تضع قيمها الإنسانية أمامها في تجليها المتسع أمام الوجود، أنها موت الذات المبدعة المفكرة التي تنطلق بحرية، من خلال دخولها للعبة (القفص)، تلك الذوات التي من المفترض ان تبحث وتفكر، لتجد لها مكانا بين كائنات هذا الكوكب الذي بدأ يمد يديه نحو المجرات، لكنها ذات ميتة، أنها الذات واقفة أمام نزوع يجعلها تحارب ذاتها في ذات الوقت الذي تعتقد أنها تخضع المجتمع والآخر المغاير الذي يسيطر عليه من خلال عملية الإلغاء في ملازمة غريبة لإلغاء الفكر والوجود معا، إنها ذوات تسيطر نحو إغلاق الدائرة، بالرغم من أنها في عنادها تمتد باستمرار نحو الأمام متصاعدة، نحو المستقبل.

هل يمكن للنص ان يخرج من قفص الذات إلى رحابة الإنسانية المطلقة؟ هل يمكن للنص ان يتغلب كلياً من الحالة الإنسانية المتحققة؟ هل الإنسانية المطلقة متحققة؟ هل هي لا زالت في أفق التخييل والمحتمل؟ كلها أسئلة تطرح على مفهوم إمارة الآخر، على النص الواقف بالعقول، المترجم من لغة أجنبية، ليوحى بأنه المغاير المنفتح على أفق المستقبل.

ثم تشير في التفات إلى النصف الموضوع في داخل القفص، انه قفص الحرير الذي دخل المخيلة العربية عبر بوابات الاستشراق، لم يكن الحرير معزولاً عن الحياة السياسية بل كان مخفوقاً للحالة كلها، لماذا إذا حكمت نساء معدودات الدولة العربية الإسلامية وهي في أوج مجدها؟ كم هي المؤامرات والدسائس التي قادتها النساء في السياسة ضمن دائرة القفص التي تتغلب عليها المرأة مقاومة بواسطة الخيلة؟ انه الوضع إذ ينقلب فيه السحر على الساحر، نعتقد أننا ندخل المرأة القفص، ولكن في الحقيقة نحن الذين نبقي في القفص.

انه قفص مهيت مطبق، إذ انه موت محتم على الذات التي تجعل نفسها فرجة للأخر، على الرغم من قدرتها، إلا أنها معطلة في ذلك التنازع الذي يشدها من الداخل، نزوع نحو فكرة النقاء الذي لا يمكن ان يطال، انه الركض وراء السراب، والانعتاق المؤجل للهوية من أفكار مستحيلة التحقق، أننا ما نريد ان نكون بمحض اختيارنا، ولا سيصبح موتنا أكيدا، إذ تصادرتنا أفاصنا التي لا نستطيع لها دفعا لأننا داخل القفص وإسنا خارجه لئري، من وضعنا في القفص؟ لماذا هو هوائي؟ لماذا نحن طرائده، ولماذا كلما مددنا لاجتاحتنا واعتقدنا بأننا ننساب في حرية ما، نجد القفص بالمرصاد؟

«يريدوننا .

لا ابيض .

لا أسود .

ولا حتى رمادي» انس الشيخ.

المقاهة، أبواب المرايا

عند عبدالرسول الحجيري (اللفظ: متعدد الأبواب)، تقابلات تدخل حد الضد الحواس التي تنظر: الأسفل يقدو هو الأعلى، الأعلى يقدو هو الأسفل، بينما تنفتح الأبواب وتنقلب أمامنا، انقطاع الباب عن الجدران، تلك الطرق التي لا تؤدي إلا إلى الخراب، ومستنقع الماء الذي لا يسيل حتى إذا قلب رأساً على عقب، يظل هناك في الأعلى، حيث مصدر الضوء الذي يلقي بظلال الأشياء من خلال قماش التصوير، لتختبئ فوقه بقعة الضوء المنبعدة، لكن الأرض تظل تحت الفوق، تظل هناك أعشاب برية، ربما توحي بالأرض في المناطق المهجورة من الساحل الشمالي للبحرين، تلك النباتات الصخرية التي تقاوم العطش المندس في رمال تبثها تكوينات الصحراء الكبرى التي تنقطع



الأسيجة التي بقت تربطه بهم، تبعده عنا، عندما حاول تجاوزها، دخل إلى قصص ابدي هو الموت، هناك حيث تغني الأرواح بعيداً عن جسدنا، في الكتابة تبقى تلك الأرواح في اصطفاها الجمعي، تمد أصابعها عبر الزمن والثقافات لتقول كلمتها التي كان لابد لها أن تقولها، الأسلاك الشائكة سجن، السواد قبر، ادوارد سعيد وهو ينظر بعينين خائبتين لقراءة المشهد الإنساني مهموم، نحن الذين بقي لنا أن نذكر حالة اللقد في أطرها التي لا تعود ولا تغادر.

«رائحة اللقد»

تقصّد في صلسلنا ميالنا

تركت قنديلك، حرولك، وطغى تعبت به الأعداء

زجاجة زوايا منحفتنا الضوء،

وأنت منحت ليلاً فاغراً من العتمة. «علي القميش»

الفضاء وجوداً

تجربة الفناء الصوفي، تلك التي تنتاب الأرواح، التي تشنق إلى أن تكون متوحدة في ذاتها، ل ترى العالم في حبة رمل، لتشعل زجاجاتها التي تضاء برائحة الزيت المقدس من شجر الذات، ل ترى الذات وهي تحلق في فضاءها النوراني الخاص، لتنفلق الدائرة الخارجية، وتشعل الأوراق الموجهة بصوت الموسيقى، إنها الاندغام في الكل، والفناء المطلق، موت يشعل برهة، حياة تستنفر الحبات الموجهة في عوالم لا تطل، ارتقاء الكائن وارتكاسه المستمر، الصراع الغفي بين سمو الروح ونورانيتها،

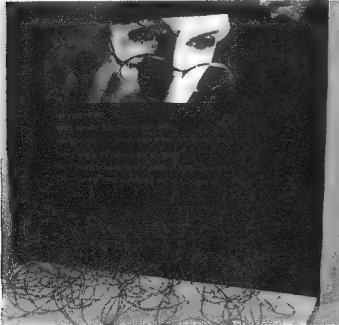
عندنا، يقطعها الخليج، تقطعها المياه العذبة التي كانت تقاومها ببسالة، صارت بعدها شهيدة لتلك المقاومة، ربما لذلك كانت النباتات يابسة تعبيراً عن ذلك الموت الذي يأتي من الجفاف. المستنقع، يستجلب الطفولة، المطر، الرذاذ اللذيذ الذي كنا نخرج لنتلقاه، يلفح وجوهنا بجمالية غريبة، يكون المطر حياتنا، حيث يكون الماء موتنا، الماء هذا الكائن الغريب الذي يرتبط في الثقافة بالحياة، لكنه يخترق تقاليد الموت من خلال طقوس الدفن الجنائزية التي تمارس عبر الغسل، ابتهاج الحياة، والمستنقع الأسن الذي يسيطر على سماء الوجود، ذلك المستنقع الذي لا تتوق أن يطرأ أبداً.

هنا تبدو الأبواب كأنها منقذ ما من تلك الحالة التي يتأملها للصبية، الهروب إلى الأمام، ذلك أنها تعطي خيارين في حالة مشتركة، الباب المفتوح المصنوع من الحديد والملون بالأحمر، يوحي بفكرة الدخول التي تفتح على الخراب، لكن الباب التراثي الذي يخلوون بالزخارف موصد، هل هي إشارة إلى استحالة الأصالة والتأصيل كما يشير أركون؟ هل فعلاً الحديث يفتح على الموت؟ هل الماضي موصد أمامنا تماماً؟ وهل تقترح علينا تلك النظرة الجماعية للمستنقع المقلوب محاولة الهروب، ألا توجد في العمل جهة رابعة وثالثة ليست مشغولة إلا بجسد المتلقي، هل هي ما تبقى لنا من حالة الموات الموارية؟

«لمسة سحرية قطفها تلك الأنامل التي ما إن وضعت بصمات جسديتها في عوالم التصوير والكاميرات، حتى أعطتها صورة حسية لتبرهن ما كانت تخفل معالم لم تكن مرسومة ليتملأوا فيها ويشاهدوا تلك النظرة التي لم يجدوا سبيلاً للوقوف أمامها بحسب ما نراه نحن المصورين...» عيد الرسول الحجيري.

قصص مفتوح على الداخل

«رائحة اللقد»، تلك الرائحة التي تعشب بعيداً عن الأسلاك، تلك الرائحة التي تنساب في الأدب البحريني المشغول بهذا الداء الذي حاولنا رصد في متواليات الكتابة، لكنه متمرس في دائرة المكان الذي يعيق بالفقد الذي شكله رحيل الكاتب والمفكر ادوارد سعيد، ذلك الرجل الذي بقي خارج قصصه محبوساً فيه، انه يكتب في ثقافة الآخر يحاول أن يعليها ويخلصها من تلك الشوائب التي انتابته لرغباته الدفينة في السيطرة على مقدرات الشعوب، وامتلاك ثرواتها التي بها يعلي ذاته، ويقود الآخر نحو الموت المتحقق، ذلك ربما ما يوحى النص الأجنبي الذي يتدلى إلى جوار ادوارد سعيد، ويقوده السهم نحو الأسلاك الشائكة. هذا الطائر الذي بقي خارج قصصه محبوساً بأسيجة الآخر، تلك



يطبق على لوحات دخلت قيم المجتمع باعتبارها سلعاً للتفاخر، انه إعلاء لقيمة الفن التجارية وانحطاط لقيمتها الاستهلاكية، وليس القيمة الإنسانية، إننا نشهد ذات القناقض الذي يظهر بين بيع لوحات بملايين الدولارات، بينما مات أصحابها ولم يملكوها ما يملكوها من الطعام، كما أنها تحرق كل تلك الطاقات الهائلة الفنية المكسدة في ملصقات الإعلان والدعاية المختلفة، باعتباره نوعاً من أنواع الفن الذي يفقد قيمته بمجرد أداء الغرض الذي أنجز من أجله، فهل يعود من الممكن اعتباره فناً؟ كما هل من الممكن اعتبار الشاعرية الطارئة على تلك الأعمال شعرية؟ يبدو أن الفن المركب يقف ضد قيم السوق الاستهلاكية، انه غير قابل للبيع، انه يطرح مسألة غاية في المكر والدهاء، انها المفاهيم التي لا يمكن بيعها ولا يمكن لمسها، إنها ضد السلعة، ضد الفن الذي يقيم بالدولارات، انه ما يتبقى من الكائن، الذي يعد بالاحتفاظ بإنسانيته ضد قيم المادة الطاغية.

لكنه يرتكب خطيئته المؤقتة التي سرعان ما تزول بزوال تكوينه الذي وضعه فيه الفنان، انه بهذا يتمرد إلى حد اللعب الإنساني الذي يشكل خطورة على وجوده بالمراعاة على قيم تبقى خارج

أشواقها العلوية، وكثافة الجسد، ثقله الذي يشد نحو الظلمة، توحيدهما في ثالث لا يشبههما أبداً، لا يستطيع الكلام عنه، قريب بحيث تعجز عن لمسه، بعيد بحيث نجده أينما نظرنا، يعجز عن الخروج برغم اتساع الملكوت لضيق الجسد، كبير إلى حدود تمويهه ذرات الجسد الصغيرة.

الصوفي، هذا الكائن الذي يعيش وسطنا، لكنه ليس معنا، قريب منا لكنه بعيد في ذات الوقت، انه الكائن الروحي الذي يشق ليندثر في أفق الكون العظيم، فيتبقى غياباً التي ننظر إليها، لا جسد يحتويه، الثياب تشير إليه، تنقله الموسيقى وهي تنداح، لكنه مستوحى مستوحش، يعيش فرادته، ذويانه الهومي، سويلته التي تتراكم في أفق الأرواح، تعالیه، كبره، صغره، لكنه ساكن في وحشته التي تمتد إلى سدره المنتهى، تلك الوحشة التي تتناول حزننا، لما لا يطال، كل تلك الكؤوس فارغة إلا من طينها الأرضي، أو من شموعها التي توفد حيناً أو تطفأ حيناً آخر، لتشير إلى صحبة غائبة، فقد مؤجل في غيابة الوعي، وانكسار الفاجعة، هو الجسد المربوط بفتاحة الخلق، التخلي المطلق عن الخلود من أجل انبعاث الأرواح الساكنة عالم الذر، لكنه غير مسؤول عن تلك الحالة، انه يتجافى تخلقه الآخر، برغم ذلك تظل فتاحة آدم تطارده بالموت، الذي يصيح لا خلاص، لا خلاص، فمعضوقه يعده بالموت الذي يرتكبه كل يوم، لكن لا خلاص، هو كائن الحزن، القريب البعيد، الذي يعيش الفقد في أشد مراراته، والغرب في أحلى حلاوته، لكنه يعرف ان لا خلاص، لا خلاص، فالموت بالمرصاد.

« ستأخذنا صلاتك في رحيق الفصح

لن نهكي على ما فات من حياتنا

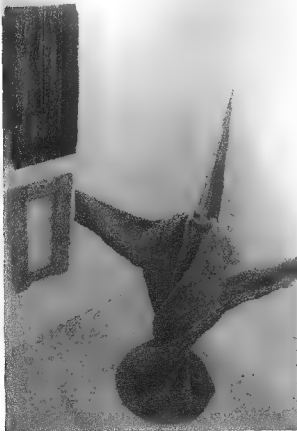
و سنسند الروح الشقية

لاحتفال الهتك

و التوابع الرحيم.. حسين مرهون.

ما تبقى من الرأفة

ماذا يريد الفن المركب ان ينقل لنا من المفاهيم؟ ماذا يريد ان يقول في خلاصة لا تستطيع، لقد شهدنا في الآونة الأخيرة من العولمة، تلك المفاجعة التي تقترحها قوى السوق التي تحول الإنسان بالتدريج لكن بالاحاح لجوج إلى سلعة، لكنها لا تحوله بكليته، فلم يعد بالإمكان مع تحرير قوة العمل التي احتاجت إعلان حرية الإنسان في اختيار قيوده ان يباع الإنسان في سوق النخاسة لكن هناك أجزاء من الإنسان يمكن ان تباع وتشترى، انه الإنتاج كما يتمثل في قوة العمل التي تباع في سوق العمل، وذات الأمر الذي بات



التداول السلمي، سرعان ما سيفكك الفنانون أعمالهم تلك، وسرعان ما ستصير إلى عدم ما، أم ترى أنها في ذات الوقت التي تتواصل فيه مع متلقيها تدخل عديمها، إذ إنها تصور جزءاً من ذلك الكائن الذي دفعته إلى الأمام؟ بينما تقضي هي لنقوم من جديد في ذهن آخر، لمتلقٍ آخر، هل خرجنا من المعرض كما دخلنا؟ أم أن هناك ما تعلق بذواتنا التي باتت مغايرة لتلك التي دخلت المعرض؟ هل هناك علاقة بين فعل الفن وبين فعل التدمير؟ هل تدمر النماذج في فن السينما لتصنع مشهوداً يقوم على أنقاض غيبته المدمرة؟

أسئلة التسوية

تدعي الذات هنا تمكّنها من فرادتها، تدعي ذلك أو لعنا ندعي بأنها كذلك! لكن أسئلة التسوية تنبثق من تلك الدعايات التي تخلقها المفاهيم التي تتولد في ذهن المتلقي عن المعرض ككل، هل هناك هيمنة ما تخلقها تلك العلاقات التي تقوم في ذهن المتلقي وهو ينتقل بين الأعمال المختلفة، يحملها معه حين يمر بين أروقة المكان الذي يتحرك فيه؟ هندسة المعرض التي توحى بتغلب الذات المبدعة للجماعة على فردانية العمل؟ لعلنا نزع هنا أن المعرض يعطي ويشير إلى فكرة الموت كما أدرك القارئ، والموت يتبدى هنا من خلال مفاهيم المتولدة عن تلك العلاقات التي يمكن لمسها باعتبارها تجليات متنوعة في الفكر الإنساني عبر التجربة المنداحة داخل المعرض، هو الغيب الناظم للفكرة أو لعله يقوم في التوهم بعد التجول فيه، هل أقلت المعرض كله من تلك الترابطات؟ أم أنها موجودة فعلاً، ذلك ما ادعيه.

لعل المشاهد يدرك تفاوت الأعمال في التعبير عن المفاهيمية، وتسخير آلية الفن المركب، لعله يدرك تلك السبولة في الصورة، والتجسّدات التي توحى بها الأبعاد الثلاثية للمكان، يدرك تلك التناقضات التي وقعت فيها الأعمال عبر الصراعية القائمة بين المبدعين والبعد الثالث الذي اختفى في بعض الجزئيات، انه الفراغ الذي يدوم في الأمكنة التي لا تستطيع للتجاوز خارج المسطحات ذات البعدين

ولل متلقي يدرك انه داخل هذا المعرض يخرج عن استيعابها جمالية كان الإطار يحدها باعتبارها حالة كامنة في انفسالية العمل عن الوجود الطبيعي، وانكسار تلك الأليات التي يلجأ إليها في تجسّد تلك المفارقات اللونية، علاقات الظل بالضوء، انحسار الخطوط، مركز الصورة، المنظور، الخ، إلى جمالية تميل إلى تلقي العمل دفعة واحدة باعتباره مفهومًا

يقوم في الذهن تجاه كتلة جسدها الفنان. انه لا يتماثل مع النحت ذا الأبعاد الثلاثة، وهي ما تمكّنك من الدوران خلالها حول الكتلة التي تتجسّد أمامك، لكثك في الفن المركب تدرك انك داخل العمل وربما جزء منه، انه ذلك التناقض بين الداخل والخارج، انك لا تستطيع تأمل هذا العمل من الخارج، يجب ان تكون داخل فضاء التفاحة، لا ان تحيط بها من الخارج كما يقول انشيتن.

هل نجح المعرض؟ هل ندعو إلى تكرار مثل هذه الأعمال؟ ما هي الجدوى من مثل هذه الأعمال؟ هل يمكن الحفاظ عليها؟ كلها أسئلة القسوة التي نحاول بها جلد الذات المبدعة، ما هي تلك المعيارية التي يمكن ان نطبقها في تقييم مثل هذه المعارض؟ هل الجماهيرية التي تدعي قياس عدد الحضور بالنسبة لعدد أعضاء المجتمع؟ هل يؤثر انتشار الأمية في هذه المقايسة؟ هل تؤثر أمية القراءة على التفاعل مع مثل هذه الأعمال؟ هل يستطيع شخص واحد القيام بهذا التعداد والمقارنة؟ أم يتطلب الأمر عملًا مؤسساتيًا لتقييم مثل هذه الأمور؟ هل هناك ثقل نوعي مؤثر في العدد الزائر؟ كلها أسئلة تتطلب الإجابات التي لا ندعي امتلاكها. هل هناك إمكانية ان تخصص وزارة الاعلام في مملكة البحرين مساحة ما في أماكنها لتأبد مثل هذه الأعمال؟ كم من الزمن يمكن لهذه الأعمال ان تدوم؟

تبقى أمر مثير تجدر الإشارة إليه، وهو تقليد أرى ان انس الشيخ قد حافظ عليه في معظم الأعمال التي يقوم أو يشارك بها، أنها تلك اللوحة التي تمتد في نهاية المعرض، والتي تخصص ليكتب عليها الراغبون من الزوار تعليقاتهم، إنها حسب ما أرى جزء لا يتجزأ من العمل ذاته، هناك علاقة خفية بين هذا العمل وتلك الأرواح الحلقية التي تدخل إلى محرابه، لتترك انطباعاتها المختلفة عليه، أرى ان هناك بعض التعليقات حلفت بعيدا في فضاء العمل، أشارتني تلك الأرواح، كأني زرت المعرض من جديد وأنا اخرج منه لثناياني حالة الدرج من جديد.

هل كانت النصوص المرفقة مع الأعمال مغروسة تستهدف طرد الناقد من العمل؟ هل يكتفي الفن بذلك؟ وكيف سنهيئ لقرّاصنة آتين مكان السهرة من هذا البعد؟ هل لنا دور؟ هل قلنا ما يكفي؟

ملاحظات

- (١) أقيم المعرض الثاني للفن المركب، بمساحة جمعية الفن المعاصر من ١٢ إلى ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٢م
- (٢) الصور المرفوعة لأعمال قبل استكمالها نهائياً، لذلك يمكن ان يلحظ القارئ بعض الاختلاف بين الوصف والصورة التي لا تعرض عن استكمال المشهد

سيناريو

الساعات

ترجمة: مها لطفي *



«الساعات» هي قصة ثلاث نساء يبحثن عن معنى لحياتهن يكون أكثر حيوية وأكبر أملاً. كل واحدة منهن تعيش في زمان ومكان مختلفين، تجمعهن أشواقهن ومخاوفهن. فيرجينيا وولف، في إحدى ضواحي لندن في أوائل ١٩٢٠ تصارع الجنون فيما هي تكتب روايتها العظيمة الأولى: «السيدة دالاويس». لورا براون، في لوس أنجلوس، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تقرأ كتاب «السيدة دالاويس»، فتجد فيه ما يوحي لها بأن تعيد النظر في حياتها كزوجة وأم، فتقوم بتغييرها. كلاريسا فون، في مدينة نيويورك الآن، نموذج عصري لبطله قصة فيرجينيا وولف، «السيدة دالاويس». إنها غارقة في حب صديقها ريتشارد، شاعر عبقرى يفتك به مرض فقدان المناعة. تتشابك قصصهن مع بعضها البعض لتلتقي في نهاياتها عند لحظات تتجاوز الوجود المادي إلى إدراك مشترك....

* مترجمة من لبنان



فيرجينيا وولف فيما هي تقرأ الرسالة.

فيرجينيا (صوت خارجي)

يا أعز الناس، أشعر بما لا يقبل الشك أنني سأصاب بالجنون ثانية.

أشعر أننا لن نستطيع أن نتحمل مرة أخرى مثل هذه الأوقات الصعبة. ولن أشفي هذه المرة، بدأت أسمع أصواتاً ولا أستطيع التركيز. لذلك فأنا أفعل ما يبدو لي أنه الأفضل.

يتطلع ليونارد إلى أعلى، قلقاً، وقد بدأ يتتابه الرب.

فيرجينيا (صوت خارجي)

لقد منحتني كل السعادة الممكنة. لقد كنت لي بكل المعايير. كل ما يمكن لإنسان أن يكون. أعرف أنني أفسد حياتك، وأنت بدوني بمقدورك أن تعمل. لسوف تفعل ذلك. إنني واثقة.

5. مونكس هاوس. رود ميل. نهار / خارجي

يجري ليونارد عائداً إلى أسفل ليتنزل حذاه مجدداً، ثم يركض خارجاً من الباب الخلفي. يندفع من المنزل ويتحرك بسرعة عبر الممرج. يبدأ في الركض، هلعاً إذ يتبدى النهر لناظريه. في هذه الأثناء:

فيرجينيا (صوت خارجي)

أتري، أنني لا أستطيع حتى أن أكتب هذا كما ينبغي. ما أريد قوله أنني أدين لك بكل سعادة حياتي. لقد كنت صبوراً جداً معي وطيباً بشكل لا يصدق. لقد فقدت كل شيء سوى قلتي بطيبتك. لا أستطيع الاستمرار في إفساد حياتك. لا أعتقد أن هناك اثنين عاشا حياة أكثر سعادة

وصل ليونارد إلى حافة النهر. يرى أثار أقدام سيدة في الوحل. ينظر بعيداً عبر سطحه الفارغ، المتدقق.

فيرجينيا (صوت خارجي)

فيرجينيا.

6. النهار. نهار / خارجي

تظهر مباشرة صورة جسد فيرجينيا وولف، والوجه إلى أسفل.

١ - مونكس هاوس. رود ميل. إنجلترا. نهار / خارجي يتدفق

نهر في مكان غير بعيد عن بيت صغير في ريف ساسيكس. نقرأ على إحدى البطاقات: ساسيكس، إنجلترا. ١٩٤١ إنه الثامن والعشرون من شهر مارس والصبح موحش ومادي تخرج من المنزل امرأة في التاسعة والخمسين نحيلة جداً، ترتدي معطفاً ضخماً ذا ياقة من الفرو، وتسرع عبر الممرج. تتحول حافة الممرج إلى حقل عشبي مفتوح فيما هي تتابع طريقها متحركة بسرعة وتصميم باتجاه مقصدها.

٢. نهر أوز. نهار / خارجي

تصل المرأة إلى الرصيف، ويتعين عليها أن تشق طريقها إلى الأسفل عند نهر أوز الضارب إلى الملوحة وذو اللون البني الموحل. يلتصق حذاءها الأنيق غير المناسب لمثل هذا المكان، في الوحل. تقترب من المرأة - نرى وجهها الشاحب النحيل ذا الملامح الدقيقة. بمجرد وصولها إلى حافة النهر تنظر حولها باحثة عن حجر مناسب. ترى واحداً على الأرض بحجم وشكل جمجمة الخنزير تلتقطه وتشره بصعوبة في جيب معطفها. تستدير فيرجينيا وولف، ومن ثم ودين أن تخلق حذاءها، تبدأ تخوض في مياه النهر.

٣. مونكس هاوس. نهار / خارجي / داخلي

يتقدم ليونارد وولف من الحديقة على الجانب الآخر من المنزل.

إنه الآن في الواحدة والستين. يضع سروالاً مخملياً موحلاً وسترة صوفية، الصورة المثالية للرجل المثقف المسن - صادم متكشف ذو جبهة دقيقة ونظارات، يدخل ساهماً قاعة صغيرة في مؤخرة المنزل ويأخذ في نزع حذائه، غافلاً عما يدور حوله.

4. مونكس هاوس. غرفة الجلوس. نهار / داخلي

مظروفان زرقاوان ملقيان على رف المدفأة. يحمل أحدهما بخط اليد كلمة «ليونارد» والآخر كلمة «فانيسا»، تمتد يد ليونارد لتتناول مظروفه، تاركاً المظروف الآخر حيث هو. يقف، خائفاً.

غرفة الجلوس في المنزل بوهيمية، مريحة، تحمل مساحة فنية جذابة.

تدخل الغرفة خادمة شابة، غافلة عن المأساة التي توشك أن تقع.

الخادمة: هل أنت جاهز للغذاء ياسيدي؟

ليونارد: ليس تماماً. ليس الآن بالضبط

تخرج الخادمة. ليونارد الذي مازال بثياب الحديقة، يفتح مظروفه بتوتر، يفرد صفحتين زرقاوين. يُسمع صوت

ورزمة من الأظرف واللغات التي جمعها هذه الضاحية التي تبعد نصف ساعة عن لندن، غنية بالزهور والمروج والأشجار وفي الاتجاه المعاكس يأتي حملة اشتراكات القطار بمعاطفهم الدائكة في طريقهم إلى المحطة للعمل قرب الكنيسة ينتصب منزل حجري رمادي كبير يلف السكون وجهه الهائل في الفجر ٩. أعلام الفيلم: منزل هوجارث. القاعة والجالييري. فجر / داخلي

يفتح ليونارد وولف باب المنزل ويدخل إلى القاعة الكبيرة التي تغطيها اللوحات على الجانبين. يضع جانباً اللغات والأوراق وينظر إلى أعلى في الوقت المناسب ليرى رجلاً في الستين من عمره. من الواضح أنه طبيب. يحمل حقيبة طبيب ويلبس معطفاً داكناً. يهبط السلم، متجهاً ليخاطبه. ليونارد: أه دكتور. صباح الخير.

الطبيب: السيد وولف. إنها ليست أسوأ مما هي عليه، على ما أعتقد. الشيء المهم أن نبقىها على حالتها، أن نبقىها هادئة.

ليونارد: م.م.م الجمعة إن؟
الطبيب الجمعة.

تترك محادثتهما جانباً. أعلى السلالم وفي الطابق الأول، بعيداً عن سجاج الجالييري المفتوح، نجد الغرفة التي خرج منها الطبيب لتوه. داخل غرفة النوم امرأة وحيدة. تستلقي عفيفة طاهرة والستائر مسلة

تماماً على النوافذ. إنها فيرجينيا وولف الأصغر سناً، الآن في الواحدة والأربعين، وهي تحرق في السقف.

١٠. أعلام الفيلم: شقة كلاريسا نيويورك. فجر / خارجي / داخلي

نقرأ على بطاقة مدينة نيويورك ٢٠٠١. قطار الأنفاق يرسل صوتاً عتيقاً وهو يمر، وامرأة وحيدة تبقى واقفة على الرصيف. وعلى مستوى الشارع، تبدأ الشمس باليزورغ أسفل الشارع الغربي العاشر، أحد أكثر شوارع القرية بهجة وأغناها بورق الأشجار، المرأة، سالي ليستر، تسير بسرعة باتجاه شارع الدون عائدة إلى منزلها. إنها طويلة القامة داكنة اللون، حيوية، في نهاية الثلاثينيات من عمرها. تلبس ستره من الجلد وينطالا

يدور الجسد حول نفسه بعنف كالذلولاب، ثم يندفع ثانية إلى سطح الماء ليحرقه النار. شعرها غير مرسل، ومعطفها مفتوح بشدة، وجسدها يدور كالدوامة متحركاً بسرعة في مجرى النهر يزينه حبل من الزهور كما كان يزين جسد أوفيليا. يستقر عند عامود تحت الماء ويلتف حول نفسه كجسد الطفل الصغير فيما تضربه المياه على الحجر. أمسكت به دعامة الجسر. على الجسر، وعلى شكل قافلة، يسير خط من سيارات الجيش محملة بالجنود العابرين بلا توقف. تسير القافلة غير عارفة بوجود جثة تحت الجسر.

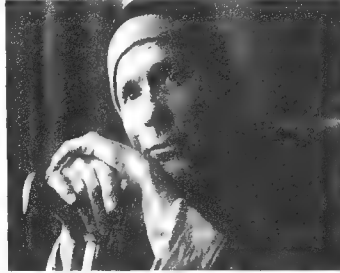
٧. أعلام الفيلم: منزل عائلة براون. الفجر / خارجي / داخلي
- لوس أنجلوس

شاحنة توزيع تتحرك الآن نزولاً في أحد شوارع الضواحي. نقرأ على بطاقة: لوس أنجلوس، ١٩٥١. تبدأ أسماء أعلام الفيلم في

الظهور الوقت بعد الفجر بقليل عندما تتجاوز الشاحنة سيارة قادمة في الاتجاه المعاكس تقترب السيارة من منزل صغير مستقل في دور واحد ينتصب أمنياً ثابتاً، صورة مألوفة لأمريكا ما بعد الحرب، تتقدم السيارة في الممر ويخرج منها دان براون، شاب أمريكي غفي جميل الصورة بلغ الثلاثين حديثاً يرتدي سروال بذلة وقميصاً أبيض مفتوح الياقة، ويحمل باقة من الورد الأبيض. يدخل من الباب

الأمامي ويتحرك نحو المطبخ والورد في يده متجاوزاً غرفة الجلوس بظلالها المرسومة ومغروشاتها المنخفضة للقليلة العدد. ويبدأ يمد يده نحو إضاء الزهور، ينظر باتجاه باب غرفة نوم تكاد تكون مظلمة تؤدي إلى الجزء الخلفي في المنزل. تساعد إشعاعات نور قليلة تتسرب من النافذة على التقاط الأشكال وفي غرفة النوم تستلقي نائمة على السرير لورا براون التي تكبر دان ببضعة أعوام. إنها ضئيلة الحجم، نحيلة وهشة تستدير قليلاً أثناء نومها.

٨. أعلام الفيلم: منزل هوجارث. ريتشموند الفجر / خارجي
نقرأ على بطاقة: ريتشموند، إنجلترا ١٩٢٣. ليونارد وولف الأصغر سناً، حوالي ٤٣، يسير ماراً بالكنيسة، يحمل جرائد



من «الجنيز» تقرب من منزل عازلي شرفة محاطة بالأجر الأحمر.

ترتقى سلام المنزل وتدخله من بابها الأمامي المطلي باللون الأبيض. تصعد سالي إلى الشقة في الطابق الأول وتفتح أفلها. تسير سالي عبر غرفة المعيشة الهادئة التي تكسوها مسحة بروجوازية من الإلفه تماثيل من الطين الحراري وشجر الصنوبر والأوعية الفخارية والسيراميكية، نباتات وأعداد ضخمة من الكتب. تهبط مرراً داخلياً وتتجه نحو غرفة نوم دافئة الألوان وقد بدأ الضوء ينعكس على الستائر الواسعة. تأخذ سالي في إسقاط ملابسها فيما هي تسير خالعة سترتها الجلدية وسروالها الجينز، متجردة سوى من قميص قطني وسروال داخلي. تندس في السرير مراعية ألا توثق الشخص النائم ظاهرياً بالقرب منها. كلاريسا فون لم تبلغ الخمسين من عمرها بعد، طويلة القامة، ضخمة مقارنة بسالي الضئيلة الحجم. لا يصدر عن كلاريسا أي ردة فعل ظاهرة، ولكن بمجرد أن تغضض سالي جفنها تفتح كلاريسا عينها.

١١. أعلام الفيلم مونتاج كل المشاهد السابقة الجميع فجر ٢٠٠١، ١٩٥١ و ١٩٢٢. (في المونتاج) يلف دان براون في الحمام مواجهة المرأة بمقد ربطة عنقه. ترمي كلاريسا ملادة السرير إلى الخلف وتنهض. تدخل الحمام الصغير في ثوب نومها الأبيض وتربط شعرها خلف رأسها. تتناول لورا، وقد استيقظت الآن كتاباً موضوعاً إلى جانب سريرها. وعندما تمسكه بيدها ترى عنوانه بوضوح: «السيدة والواي».

تجلس فيرجينيا لوحدها في غرفة نومها وقد ارتدت ملابس الفروج، تنظر إلى نفسها في المرأة ثم ترفع أصابعها تسوي شعرها. تتدفق المياه على وجه كلاريسا تحت الدش، فيما تمد زراعها العاري أمامها تبحث عن الصنوبر المختفي في البخار. يجهز دان الإفطار على مائدة المطبخ لثلاثة أشخاص، ثم يتوجه ويضع ملقعة نسكافيه لنفسه في فنجان. يسكب ماء ساخناً. تذهب كلاريسا مرتدية لباس المنزل لتعالة آلة القهوة من حوض المطبخ المليء بالسرطان الحى المغمر بالماء. تتابع فيرجينيا ارتداء ملابسها، وتراجع هندامها في المرأة، ثم تسير في العمر وتقف لحظة عند أعلى الدرج تجهز نفسها. تدخل كلاريسا غرفة المعيشة تقف في وسط الغرفة وهي تحمل جهاز اتصال تبدل به الضوء، ثم تستقر على محطة راديو للموسيقى الكلاسيكية. تعيد لورا ترتيب الوسائد لتستمع بضع دقائق مريحة من القراءة. تستدير لتستمع إلى صوت زوجها في المطبخ. وعلى التوالي، تستمر النساء الثلاث في موقعهن: فيرجينيا متوقفة عن الحركة، كلاريسا تتطلع حولها سعيدة بالمحيط الذي خلقته، ولورا مصغية. ثم يزعج كلاريسا أمر ما:

باقية من الزهور الميتة المثيرة للأسى في زاوية الغرفة. تهز رأسها مستاءة. يحضر دان وروده من الحوض ويضع الزهرية على مائدة المطبخ. وإذا به يفعل ذلك، تضع يدا الخادمة إناء آخر من الزهور الزرقاء العنبرية. وبينما تهبط الزهرية إلى أسفل باعقة صدى الحركة المماثلة لثمان وعشرين سنة بعد ذلك، ينتهي ظهور أسماء العاملين في الفيلم.

١٢. منزل هوجارت القاعة والجالييري نهار / داخلي ١٩٢٣. يشاهد إناء الزهور الأزرق على المائدة في القاعة المفتوحة في منزل هوجارت. يجلس ليونارد وولف بأكل الخبز المحمص ويشرب القهوة ويتابع تصحيح مخطوطة يقرأها. يرفع بصرة وقد سمع صوت فيرجينيا تظهر أعلى السلم.

فيرجينيا: صباح الخير يا ليونارد.
ليونارد: صباح الخير يا فيرجينيا. هل رقدت جيداً؟
فيرجينيا: كالعادة
ليونارد: والصداق؟

فيرجينيا: كلا لا صداع.
ليونارد: لقد بدا الطبيب مرتاحاً.
تسكب فيرجينيا لنفسها الشاي من المائدة وتومئ برأسها نحو البريد.

فيرجينيا: أفذا كل شيء هذا الصباح؟
ليونارد: نعم. لقد سلم هذا الشاب مخطوطة. ووجدت ثلاثة أخطاء فيما ذكره من حقائق وخطأين إملائين، ولم أتعُد الصفحة الرابعة بعد.

يراقبها ليونارد طيلة الوقت ويرى أنها لا تنوي الجلوس.
ليونارد: هل تناولت إفطارك؟
فيرجينيا: نعم.
ليونارد: كاذبة.

نبرة صوت ليونارد مريحة. فهو يمتلك الأسلوب الهادئ اللبق للممرضة الجيدة.

ليونارد: فيرجينيا، إن هذا ليس بسبب إصراري بل لأنه رغبة أطباتك.
تنظر فيرجينيا إليه ولا تجيب.

ليونارد: سوف أرسل نيللي إلى أعلى بصينية وشيء من الفاكهة

تنظر فيرجينيا ثانية نحو ليونارد بعناد.

ليونارد: حسناً إذن. الغذاء. غذاء مناسب. زوج زوجة يجلسان ليتناولوا الحساء والمهلبية وكل شيء. بالبقوة إذا لزم الأمر.

فيرجينيا: ليونارد، أعتقد أنني أملك الرأي الأول.

يحقد ليونارد في عينيها، عارفاً كم هي عنيدة.
ليونارد: اعملي، إذن. ولكن يجب أن تأكلي بعد ذلك.

١٣. منزل هوجارث غرفة المطالعة. نهال / داخلي
تذهب فيرجينيا إلى غرفة مطالعتها البسيطة الهادئة فتجلس وتلتقط لوحاً تكتب عليه. هناك محبرة وقلم حبر. تشعل سيجارة، ثم تفتح دفترًا نظيفاً وقد ملأها حماس مادي. الصفحة الفارغة، ثم يظهر على وجهها شعور بالسعادة في الغرفة الساكنة قبل أن تكتب الجملة تحاول ترادها بصوت عال.

فيرجينيا، السيدة دالواي قالت إنها ستشتري الأزهار بنفسها.
١٤. منزل آل براون لوس أنجلوس. نهال / داخلي
١٩٥١. لورا مستلقية على السرير تتمتع بلحظة وجودها لوحدها. تتناول نسخة من رواية مسز دالواي الموجودة بالقرب من سريرها وتفتحها. يتبسم بسعادة متوقفة، وتتكلم بصوت عال.

لورا: «السيدة دالواي قالت إنها ستشتري الأزهار بنفسها»

١٥. شقة كلاريسا نيويورك نهال / داخلي
٢٠٠١. تقف كلاريسا في منتصف غرفة المعيشة عابسة وكأنها تتساءل عما تستطيع أن تفعل. ثم تنادي سالي التي لا نراها في الغرفة الأخرى.

كلاريسا: سالي! أعتقد أنني سأشتري الأزهار بنفسي.

١٦. شقة كلاريسا غرفة النوم نهال / داخلي
سالي التي مازالت مستلقية على السرير وعيناها مغمضتان تتجاوب مع ما سمعت
سالي: ماذا؟ أية أزهار؟

ثم تتذكر ما هو هذا اليوم، وتأخذ في النهوض من سريرها.

سالي: أه اللعنة، لقد نسيت....

١٧. منزل آل براون. نهال / داخلي

١٩٥١. طفل في الخامسة من العمر يراقب انسكاب الحبوب في الطبق. لورا وابن دان، ريتشي، يجلسان إلى المائدة بينما يعد دان إفطاره. ريتشي، في البيجاما، طفل صغير حساس لا يستطيع وجهه إخفاء مشاعره المتغيرة. دان بقميصه وربطة عنقه، وسترته المعلقة بأناقة على كرسي.
دان: هاك بابني. لن تنمو أبداً لتصبح ولداً كبيراً مالم تأكل إفطارك

ريتشي: هل ستنهض والدتي هذا الصباح؟

دان: طبعاً ستنهض ستنهض والدتك طبعاً. غير أنها بحاجة إلى راحتها. انظر ها هي قد أتت.
وبالفعل ظهرت لورا الآن في الممر وقد بدا للعيان انتفاخ أشهر الحمل المتوسط

تهن لورا رأسها عندما ترى الورد الأبيض على المائدة. هناك أمر غريب غير مألوف في تصرفاتها.

لورا: عيد ميلاد سعيد

دان: صباح الخير يا عزيزتي.

لورا: أه يادان. ورود. وفي عيد ميلادك. هذا شيء كثير منك فعلاً

دان سوف يتناول إفطاره مادمت هذا الآن

يشير دان إلى ريتشي.

لورا: إنه عيد ميلادك. ليس من الضروري أن تشتري لي وروداً

دان. حسناً، لقد كنت مازلت نائمة

لورا: إذن؟

حسناً، لقد قررنا أنه سيكون من الأفضل لو تركناك تنامين قليلاً. أليس كذلك؟

يبتسم لآبته ابتسامة تأمرية. تقترب لورا وتقبل ريتشي.

لورا: صباح الخير يا خنفس.

دان: أنت بحاجة إلى الراحة يا لورا. إنك في الشهر الرابع فقط. لورا: أنا على ما يرام بصدق. إنني متعبة فقط.

يلمس دان بطنها بحنان. يتبسم لورا، ولكنها تعود وتهرب بعيداً. تسكب لنفسها قهوة. يضع دان سترته على قميصه الشديد البياض مهيئاً نفسه للعمل.

دان: كنت أقول له إن عليه أن يأكل إفطاره.

لورا: هذا صحيح.

دان: إنه يوم رائع إذن. ماذا ستفعلن أنتم الاثنين خلال؟

لورا: أه، لدينا خططنا، أليس كذلك؟

دان: أية خطط؟

لورا: حسناً، لن تكون حفلة حقاً لو أخبرتكما بكل تفاصيلها مسبقاً. أليس كذلك؟

دان: إذن عليّ أن أصمت، أليس كذلك؟

يبتسم دان لريتشي مطبقاً أسنانه، فالتمطيلة كلها لصالحه

دان: ياه، هل أنف الوقت؟ على أن أنطلق.



ينظر دان إلى ساعته. إنه طقس صباحي يومي - يتكرر نفسه كل يوم يجمع حقيبة أرواقه ويتجه نحو الباب مسرعاً.
لورا: أتمنى لك يوماً سعيداً.
دان: ولك أيضاً.

لورا و. دان
يتوقف دان عند الباب
لورا: عيد ميلاد سعيد.
دان: شكراً

ذهب دان بدت الغرفة بدونيه ساكنة. ينظر ريتشي لوالدته. كأنما تبدو عليها العصبية لأنها تركت وحيدة مع ريتشي. تلوح لورا لدان مودعة عند ممر السيارات في الخارج، ثم تعود إلى ريتشي.
لورا: عليك ان تنهي إفطارك.
ريتشي: هذا ما أفعله.

تأتي لورا وتجلس إلى المائدة. يراقبها ريتشي متوقفاً شيئاً.
لورا: إذن. سوف أصنع كعكة. هذا ما سأفعله. سوف أقوم بصنع كعكة لعيد ميلاد والدك.

ريتشي: أماء، هل أستطيع مساعدتك؟
لورا: حسناً.....

ريتشي: هل أستطيع المساعدة في صنع الكعكة؟
تقطب لورا لثانيتها، وكأنما هي نادمة لحساس ابنها.
لورا: طبعاً تستطيع أبها البلاء الحلوة. لن أفعل شيئاً بدونك.

١٨. شقة كلاريسا. نهار / داخلي
تظهر سالي من غرفة النوم وتتطلع إلى أسفل باتجاه غرفة المعيشة، حيث ترى كلاريسا وهي تتحدث على الهاتف بصوت مسموع. ترتدي سالي سروالها الجينز. الشقة برمتها مغمورة بالكتب. ذات الغلاف الورقي والمجلدة والمخطوطات.

كلاريسا: كلا، طبعاً يجب أن تحضري. لطالما كنت أودُ حضورك كذلك كل شخص معنى بالاحتفال الفعلي.
تحبي كلاريسا سالي ملوحة ببدها. تستدير سالي متجهة إلى المطبخ بينما تعود كلاريسا إلى الهاتف.

كلاريسا: لا أعرف. حوالى الستين. طبعاً، سوف تعني الشيء الكثير. المناسبة برمتها. وأقل ما يمكنني القيام به هو أن أعويك جميعاً للعشاء. لكي أشكركم على الأقل. أنا أعني ذلك طبعاً

تدخل سالي إلى المطبخ لتصبّ قهوة ساخنة. تنظر إلى الحوض حيث تغالب السرطانان.

سالي: يا إلهي ماذا لو لم يحضر أحد؟ أظن أن بإمكاننا أن نعيش لشهر كامل بلا قشريات

تعود سالي إلى الغرفة مع قهوتها وتراقب كلاريسا، التي ما

زالت تمارس سحرها على الهاتف. تسخر منها بالإشارات دون أن تنطق بكلمة.

كلاريسا: آه، سوف أعتبر هذا بمثابة قبول. آه، هذا شيء عظيم أنا متحمسة. آه، حسناً.

تبتسم سالي بؤلاً لما تمثله هذه المحادثة برمتها من تعبير خالص عن شخصية كلاريسا.

١٩- الشارع الغربي العاشر. نيويورك نهار / خارجي
٢٠٠١. الشمس مشرقة فيما تظهر كلاريسا على قمة سلم صغير بهيب من شقتها وتتجه مرحلة نحو الشارع العاشر. إنه يوم رائع.

٢٠- ساحة واشنطن نهار / خارجي
تتجه كلاريسا نزولاً نحو الشارع الخامس وهي في حالة من النشوة.

يمرّ عابرو السبيل والمتزلجون. يحببها بعض المارة. وهي تسير في المنطقة كشخص مألوف يستمتع بالتجوال في بقعته المفضلة. تتابع اتصالها على هاتف محمول لتنتهي الترتيبات اللازمة للحفلة.

كلاريسا: هذه هي كلاريسا فوجان نعم، أريد أن أؤكد أن ترسل السيارة لتقلمي أولاً. نعم، ويعد ذلك سوف..

أحد الجيران. مرحباً، يا كلاريسا.
كلاريسا: مرحباً، مرحباً لا أستطيع أن أتكلم.
تلوح كلاريسا ببدها وتعود إلى هاتفها المحمول.

كلاريسا: ويعد ذلك سوف نذهب إلى عنوان (ستمائة وخمس وسبعين هودسون). تماماً. الرابع عشر والتاسع ثم إلى البلدة. وهناك سأكون بحاجة لأن تنتظرنني. وسوف ينتهي الأمر في الساعة.

٢١- شارع سيرنج نهار / خارجي
تنتظر كلاريسا إشارة المرور وتسير عبر شارع سيرنج باتجاه محل فخم لبيع الزهور مزين بباقات من براعم الصيف. تتجه كلاريسا بمرح نحو الباب الزجاجي وتدلف إلى الداخل.

٢٢- محل الزهور نهار / داخلي
تدخل كلاريسا محل بيع الأزهار الصغير الأنيق وترفع نراعيها قليلاً لتحبي صاحبة المحل تدعى باربرا في الخمسين من العمر ذات شعر داكن.

كلاريسا: ورود! يا للصباح الجميل!
تقبل باربرا كلاريسا وتحيطها بزراعيها. الاثنان في حالة عدم تكلف.

باربرا: مرحباً يا كلاريسا! كيف حالك؟
كلاريسا: سأقيم حفلة! صديقي ريتشارد فاز بجائزة

«كاروثرز»

باربرا: حسناً، هذا شيء رائع لو كنت أعرف ما هي كلاريسا: إنها جائزة شعر لمجمل أعمال الشخص. إنها أرقى جائزة من نوعها. وبالنسبة لشاعر فهي أفضل ما يمكن منحه. باربرا: أه، شيء جيد جداً.

تبدو كلاريسا فخورة بنوبة عن ريتشارد، ولكن باربرا أخذت تشير إلى صفوف الأزهار

باربرا: إذن ماذا تفضلين؟ لدينا كمية كثيرة من الزنابق...

كلاريسا: كلا. إنها كثيفة جداً. مثل زهر هيدرانجيا الياباني على ما أعتقد. لنأخذ باقات من الورد. أي شيء. ليذهب التقدير إلى الجحيم. لا توفير في النفقات.

تلتقط كلاريسا باقة من الزهور.

كلاريسا: سوف أخذ هذه معي.

تتناول باربرا باقة من الورد الأصفر وتأخذها إلى المائدة، فيمَا تتناول مساعدتها الزهور التي اختارتها كلاريسا لتأخذها معها. تتجول كلاريسا في الطرف الآخر. تقلم باربرا الآن السيقان وتلفها

باربرا: حاولت في الواقع أن أقرأ رواية ريتشارد

كلاريسا: أه، هل فعلت ذلك؟ أعرف أنها ليست سهلة تبتسم باربرا للملاحظة ابتسامة لا تخلو من الورد

كلاريسا: أعرف ذلك. لقد اقتضته كتابتها عشر سنوات.

باربرا: نعم، حسناً، لقد خمنت ذلك. وربما تحتاج عشر سنوات أخرى لقراءتها.

تكتفي كلاريسا بالتبسم، وتتقدم إلى المنضدة لتأخذ أزهارها.

باربرا: إنها أنت، أليس كذلك؟

كلاريسا: ما هو ذلك؟

باربرا: في الرواية؟ أليس أنت المعنية؟

كلاريسا: أه فهمت، نعم.

تهز كلاريسا كتفها، نصف سعيدة ونصف خجلة.

كلاريسا: أعني بشكل من الأشكال. نوعاً ما. ريتشارد مؤلف.

هذا ما هو بالضبط يستخدم الأشياء التي تحدث فعلياً.

باربرا: نعم.

كلاريسا: لسنوات خلت كنا، هو وأنا، تلميذين. هذا حقيقي.

ولكنه يغير من ثم الأشياء.

باربرا: بالتأكيد

كلاريسا: لا أعني بشكل سيء.

تنظر باربرا إليها لبرهة من الزمن. تقطب كلاريسا جبينها.

كلاريسا: وأكثر من ذلك، أنه يجعلها أشياءء.

٢٣ - منزل هوجارت - غرفة المكتبة. / نهار / داخلي

١٩٢٢. تجلس فيرجينيا وولف في غرفة مكتبتها، والقلم في

يدها. تخاطب نفسها.

فيرجينيا. إن حياة المرأة برمتها.

٢٤ - شارع سبونج. نهار / خارجي

تخرج كلاريسا من محل الزهور تحمل باقة من الزهور، وتنتقل في الشارع. تتابع فيرجينيا الكلام من أسفل.

فيرجينيا (صوت خارجي)..... في يوم واحد...

٢٥ - منزل عائلة براون - المطبخ / نهار / داخلي

١٩٥١. تجلس لورا إلى مائدة المطبخ تفكر، تقطب صفحات

كتاب طبخ

فيرجينيا (صوت خارجي فقط يوم واحد... وفي ذلك اليوم، حياتها بكاملها.

يرفض ريتشي عبر المطبخ ويتسلق الآن حضن والدته

٢٦ - نهاية المثلث. نهار / خارجي

٢٠٠١. تسير كلاريسا في سوق اللحم وهي تحمل باقة زهورها المميزة. تجتاز الشارع بين سيارات اللحم. ثم تقترب من

المبنى المثلث الضخم المطلي باللون الأحمر والذي يطالعه من تقاطع الطرق

٢٧ - شقة ريتشارد / نهار / داخلي

ومن نافذة في دور علوي، يريح رجل يثيابه الكاملة الستارة لينظر إلى كلاريسا في الأسفل فيما هي تقترب

٢٨ - بداية المثلث. نهار / داخلي / خارجي

تقترب كلاريسا، وافقة من نفسها مرحة، من باب محشور بين ممرات سلال الحريق المعدنية. تفتح الباب بمفتاح وتدخل إلى

ردهة قدرة خالية من الهواء النقي تتأرجح في سقفها لمة فلورست تتجه كلاريسا نحو مصعد البضائع الكثيب المزين

بالكثافة

السوقية. تخلق

البوابة وتصدق

إلى أعلى.

٢٩ - شقة

ريتشارد والممر

الخاص بسها

نهار / داخلي

تفرع كلاريسا

الجرس الخاص

بشقة ريتشارد

ثم تلصق

وجهها قريباً

من الباب

لنستمع

ريتشارد (من)



الداخل) سيدة دالواي. أهدأ أنت؟

كلاريسا: نعم. هذا أنا.

ريتشارد (من الداخل) أدخلني

تدير كلاريسا القفل بفتحها وتدخل إلى فسحة عليّة مهجورة
الفسحة الأولى تلفها ظلمة شبه كليّة. منطقة المطبخ والحمام
معتمة. تتحسس كلاريسا طريقها بانتهاء إلى الفسحة الثانية
الأكبر غرفة الجلوس حيث يجلس رجل النافذة شاحباً مثلول
الحركة على مقعد بال مغطى بالمناشف. ريتشارد في أواخر
الأربعين حولته صفرة مرض فقدان المناعة إلى مجرد جمجمة
بارزة، يضيء أنفه الشبيه بأنف الملاك وجبهته العالية شعاع
الضوء المتسرب من بين الستائر. يرتدي رداءً أزرق مزينا
برسومات أطفال لصواريخ ورواد فضاء. المكان بمجملة بهت
دهائه تعمّه الفوضى، ويكاد يكون مجرداً من الزخرفة. هذا
رجل قلّص حياته لأقل ما يمكن.

تضع كلاريسا الأزهار وتتجه إلى الستائر.

كلاريسا: ريتشارد، إنه صباح جميل. ما رأيك في أن أدخل

قليلاً من الضوء؟

ريتشارد: هل مازلنا في الصباح؟

كلاريسا: نعم.

ترفع كلاريسا إحدى الستائر. بالكاد يتحرك ريتشارد ليحيي
الضوء

ريتشارد: هل مت؟ هل أنا حي؟

تتحنى كلاريسا وتقبل جبهته.

ريتشارد: صباح الخير، يا عزيزتي

كلاريسا: هل أتاك أي زوار؟

ريتشارد: نعم.

كلاريسا: هل مازلوا هنا؟

ريتشارد: كلا. لقد ذهبوا.

كلاريسا: كيف كان شكلهم؟

ريتشارد: اليوم؟ اليوم كانوا كالنار السوداء أعني نوعاً من
الضوء والعممة في آن واحد. كان هنالك واحد كقنديل البحر
المكهرب.

تنظر إليه كلاريسا لبرهة ثم تلتقط الأزهار.

ريتشارد: كانوا يغنون. ربما باليونانية.

كلاريسا: أنت لا تنام بقائنا أليس كذلك؟

ريتشارد: آه، النوم

تدخل كلاريسا المطبخ وتخطيه، من هناك.

كلاريسا: رأيت ثلاثة عصافير زرقاء وأنا في طريقي إلى هنا.

هل تعتبر هذا قليلاً حسناً؟

ريتشارد: هل تؤمنين بالفأل؟ الفأل يعني أن هنالك من يهتم
بنا. من يراقب. هل تعتقدين أن هنالك من يراقب؟ هل يرسلون

إشارات؟

يبتسم ريتشارد بسخريّة وكأنما أطربته الفكرة.

ريتشارد: أعني، أنني أود لو أنني أؤمن بذلك.

كلاريسا: الاحتفال الرسمي سيقام في الساعة الخامسة. هل
تذكر؟

ريتشارد: هل أفعل؟ هل أذكر؟

كلاريسا: ثم تقام الحفلة بعد ذلك.

نسقت كلاريسا الأزهار وتعود الآن إلى الظهور في ممر غرفة

ريتشارد. تنظر كلاريسا إليه بتسامح، النظرة الطويلة المعذبة

لمرضعة نحو مريضها. خليط جويّه المتنوع موضوع بترتيب

على المائدة القريبة.

كلاريسا: لقد أحضرنا لك الفطور أليس كذلك؟

ريتشارد: ياله من سؤال. طبعاً.

كلاريسا: وطبعاً تناولته يا ريتشارد؟

ريتشارد: هل تريته؟ هل هنالك أي إفطار حولي؟

كلاريسا لا يمكنني رؤيته.

ريتشارد: إذن لا بد أنني قد أكلته، أليس كذلك؟

كلاريسا: أفترض ذلك.

ريتشارد: هل بهم ذلك؟

كلاريسا: طبعاً بهم. تعرف ما يقوله الأطباء. هل كنت تحاول

التورّب من أخذ الحبوب؟

تقطب كلاريسا بعدم ثقة إزاء الطريقة التي وضعت بها الحبوب

على المائدة، ولكن ريتشارد، الذي يبدي عدم صبر فجائي،

يتجاهل السؤال.

ريتشارد: كلاريسا لا أستطيع تحمل هذا.

كلاريسا: تتحمل ماذا؟

ريتشارد: أن أتعلّى بالكبرياء والشجاعة أمام كل الناس.

كلاريسا: يا عزيزي، إنه ليس تمثيلاً.

ريتشارد: حقاً هو كذلك. لقد حصلت على الجائزة مقابل

تمثيلي.

كلاريسا: حسناً، هذا كلام لا طعم له.

ريتشارد: لقد حصلت على الجائزة لأنني مصاب بداء فقدان

المناعة وأصبت بالجنون، وكنت شجاعاً في التصدي لهذا

الأمر. في الواقع لقد حصلت على الجائزة لأنني تجاوزت

الموضوع.

كلاريسا: هذا ليس صحيحاً.

ريتشارد: لأنني بقيت حياً. هذا هو السبب الذي من أجله

حصلت على الجائزة. هل تعتقدين أنهم كانوا سيمنونحنني

الجائزة لو كنت سليماً؟

كلاريسا: حسناً نعم، إنني أفترض ذلك فعلاً.

يرمقها ريتشارد بنظرة شك ساخرة.

ريتشارد: هل هي هنا في مكان ما؟

كلاريسا: ما هي؟

ريتشارد: الجائزة. أريد أن أنظر إليها.

كلاريسا: لم تحصل عليها بعد. إنها هذه الليلة.

ريتشارد: هل أنت واثقة؟ أنا أذكر موعد الاحتفال جيداً

يبدو أنني قد فقدت الإحساس بالزمن

نتنظر كلاريسا للحظة من الزمن محاولة أن تكون صبورة

كلاريسا: ريتشارد إنها حفلة، مجرد حفلة يحضرها كل من

يحترمك ويعجب بك

ريتشارد: أه إنها حفلة صغيرة إذن؟ حفلة نخبة، أليس كذلك؟

كلاريسا: أصدقاؤك

ريتشارد: ظننت أنني قد فقدت كل أصدقائي. اعتقدت أنني

دفعتم أصدقائي إلى الجنون.

بعد ريتشارد يده ويلمس الزهور

ريتشارد: «أه يا سيدة دالواي، دائماً تقيمين حفلات لتغطي

السكون...

تصدم كلاريسا قليلاً لعدم كياسته ثم تتمالك نفسها وتخفي

غضبها

كلاريسا: ريتشارد، لن تحتاج لأن تقوم بأي عمل. كل ما عليك

القيام به هو أن تظهر وتجلس على الأريكة. وسوف أكون

هناك هؤلاء مجموعة من الناس الذين يريدون أن يقولوا لك إن

عملك سوف يبقى.

ريتشارد: هل هو كذلك؟ هل سيبقى عملي؟

ينظر ريتشارد إليها دون شفقة.

ريتشارد: لا أستطيع القيام بذلك يا كلاريسا.

كلاريسا: لم تقول هذا؟

ريتشارد: لا أستطيع.

كلاريسا: لماذا؟

ريتشارد: لأنني كنت أريد أن أصبح كاتباً وهذا كل شيء

كلاريسا: إذن؟

ينهض ريتشارد ويدفع نفسه عبر الغرفة على عكازه.

ريتشارد: أردت أن أكتب عن كل هذا. كل ما يحصل في اللحظة.

منظر الأهرار عندما كنت تحملينها بذراعيك - هذه المنشفة،

والرائحة التي تفوح منها، وملمسها - هذا الخيط - كل

مشاعرنا، مشاعرك ومشاعري، تاريخنا ومن كنا يوماً. كل

شيء في العالم. كل شيء مختلط يبدو كل شيء مختلطاً الآن.

تمتلئ عيون ريتشارد بالدموع.

ريتشارد: ولقد فشلت. فشلت. كل ما نبدأ به ينتهي أصغر مما

هو عليه. مجرد كبرياء لعينة وغيباء.

يتهادي ريتشارد مجدداً. تراقبه كلاريسا في مزيج من نفاذ

الصبر والعجز

ريتشارد: نريد كل شيء، أليس كذلك؟

كلاريسا: نعم، أظن ذلك

ريتشارد: لقد قبلتني على الشاطئ.

كلاريسا: نعم.

ريتشارد: هل تذكرين؟

كلاريسا: طبعاً.

ريتشارد: منذ كم سنة؟

تهز كلاريسا رأسها مأخوذة لدرجة العجز عن الإجابة.

ريتشارد: ماذا كنت تريد أن أذكرك؟

مرة ثانية، لا تقول كلاريسا شيئاً. إنها تماثله اضطراباً.

ريتشارد: تعالي هنا، اقتربي مني، هلا فعلت رجاء؟

كلاريسا: إنني هنا

ريتشارد: خذي يدي.

تأخذ كلاريسا يده شديدة النحول إلى درجة الألم، يد ملأى

بالتواءات.

ريتشارد: هل ستغضبين؟

كلاريسا: هل سأغضب إن لم تظهر في الحفلة؟

ريتشارد: كلا. هل ستغضبين إذا مت؟

كلاريسا: إذا مت؟ هل سأغضب إذا مت؟

ريتشارد: لمن هذه الحفلة؟

كلاريسا: ماذا تعني؟ لمن هذه الحفلة؟ ماذا تسأل؟ ماذا تريد أن

تقول؟

ريتشارد: لا أحاول أن أقول شيئاً؛ أنا أقول 'أبدأ الذعر يصيب

كلاريسا الآن.

ريتشارد: اعتقد أنني قد بقيت حياً لأرضيك فقط. تنظر كلاريسا

إليه مندهشة.

كلاريسا: إذن؟ حسناً؟ هذا ما تفعله. هذا ما يفعله الناس.

يظنون على قيد الحياة من أجل بعضهم البعض. الأطباء قالوا

لك: لست مضطراً لأن تموت. الأطباء قالوا لك هذا. يمكنك أن

تعيش هكذا لسنوات.

ريتشارد: نعم بالضبط.



يبتسم ريتشارد بمرارة. تهزّ كلاريسا رأسها بحزم الآن.
كلاريسا: أنا لا أقبل هذا. أنا لا أقبل ما تقول.
ريتشارد: أه ماذا؟ وأنت التي ستقررين ذلك؟
كلاريسا: كلا.

ريتشارد: منذ متى وأنت تفعلين هذا؟

كلاريسا: أفعل ماذا؟

ريتشارد: كم سنة مضت وأنت تأتين إلى الشقة؟ ماذا عن
حياتك الخاصة؟ ماذا عن سالي؟ انتظريني حتى أموت. عندئذ
سوف تفكرين بنفسك.

كلاريسا لا تجيب. يبتسم ريتشارد واثقاً من نقطته

ريتشارد: كيف ستحبين هذا؟

ترك كلاريسا يده منزعجة. يكتفي ريتشارد بالنظر إليها.
تنهض كلاريسا وتقف لمرّة مستتارة ثم تتكلم بهدوء.
كلاريسا: ريتشارد، سوف يكون حضورك شيئاً عظيماً. إذا
شعرت أن حالك تسمح بالمجيء. ولمعلوماتك فقط سأقوم
بإعداد سرطان البحر، رغم اعتقادي بأن ذلك لن يغير من الأمر
شيئاً.

ريتشارد: طبعاً سغير من الأمر. أنا أحب سرطان البحر.

كلاريسا على وشك المغادرة ولكن ريتشارد يناديها.

ريتشارد: كلاريسا؟

كلاريسا: نعم.

يرقع ريتشارد رأسه قليلاً نحوها لتقبيله. تضع كلاريسا
شفتيها مقابل شفتيه بحنان بالغ حتى لا تجرحه. ثم تضغط
كفّه بقوة.

كلاريسا: سأعود في الساعة الثالثة والنصف لأساعدك على
ارتداء ثيابك.

ريتشارد: رائع.

تخرج كلاريسا. يسمع صوت باب الشقة يفتح مجدداً ثم يغلق.

ريتشارد لوحده.

ريتشارد: شيء رائع.

٣٠- مجمع الشفق. المصعد. نهار / داخلي

تعود كلاريسا، وقد وضعت نظارتها السوداء، نحو مصعد
البضائع مذهولة نتيجة اللقاء. تلقي برأسها يائسة إلى الخلف
على جانب المصعد. يهبط المصعد إلى أسفل.

٣١- منزل هوجارث. غرفة مكتب فيرجينيا. نهار / داخلي

١٩٢٣. مازالت فيرجينيا وولف على مكتبها كما في السابق.
ولكن الوريقات الأولى في دفترها قد امتلأت بالكتابة الآن.
تخاطب نفسها ثانية.

فيرجينيا: إنه في هذا اليوم، هذا اليوم من بين كل الأيام، أصبح
قدرها واضحاً لها..

تسمع فوراً ضربة قوية على الباب تقطع حبال أفكار فيرجينيا.

تظهر نيلاي بوكسال دون أن تنتظر جواباً. امرأة ضخمة حمراء
الوجه، ملوكية المظهر، ترتدي صديريّة طبع.
نيلاي: معذرة سيدة وولف. لقد طلب مني السيد وولف أن أحضر
وأحدث إليك.

فيرجينيا: لست أدري لم قال هذا.

تتجاهل نيلاي لهجة فيرجينيا دون أن ترضخ.

فيرجينيا: لقد قاربت على الانتهاء يا نيلاي. أرجو أن تنتظريني
في المطبخ وسأهبط سريعاً.

٣٢- منزل هوجارث. العمر والمطبخ. نهار / داخلي

تهبط فيرجينيا إلى أسفل. تتوقف تريح ظهرها إلى الحائط في
العمر خارج المطبخ. تهيج نفسها للمجابهة المنقطرة. من
الداخل يمكنها أن تسمع نيلاي تتحدث بحرية مع لوتي.
نيلاي: ما يحصل أنها تقول إنها تريد شيئاً ثم يتبين أنها لا
تحتاجه..

لوتي: حسناً، أعتقد أنها لا ترغب في شيء، أليس كذلك؟ لا تريد
أي شيء أبداً.

نيلاي: خاصة عندما تكون هي التي طلبت ذلك. وهذه علامة
واضحة.

لوتي: أتمنى لو كنت هناك.

نيلاي: نعم، أتمنى لو كنت هناك.

تضحك المرأةتان بمرح. تستجمع فيرجينيا شجاعته.

لوتي: هل حديثها بتلك النظرة؟ تلك النظرة الخاصة بك؟

نيلاي: قلت «سديتي».....

ولكن قبل أن تنهي نيلاي كلامها تخطو فيرجينيا نحو الباب
المفتوح وتقاطعها. نيلاي مضطربة في لف العجين وتقطع
أجزاء كبيرة من لحم الضأن النئ. بجانبها تؤدي لوتي عملها.
انها في سنوات ما قبل العشرين، ملابسها مطابقة لملابس
نيلاي، متواظفة. لا تفوتها حيلة من الحيل.

فيرجينيا: حسناً، أخبريني يا نيلاي، كيف أستطيع مساعدتك؟
تتحرك فيرجينيا باتجاه المائدة، محاولة أن تسترد سلطتها
على خادماتها المريعة.

نيلاي: إنه حول موضوع الغداء.

فيرجينيا: أه نعم.

نيلاي: اضطرت أن أبادر بالاختيار لوحدي.

فيرجينيا: أنفهم ذلك.

تتراجع فيرجينيا قليلاً أمام منظر اللحم النئ، ورائحته.

فيرجينيا: هل اخترت فطيرة؟

نيلاي: لقد اخترت فطيرة بلحم الخروف الصغير.

فيرجينيا: هذا يبدو مناسباً.

نيلاي: لقد رأيته منكم في كتابتك.

لا تتجاوب فيرجينيا مع الكلام. تتابع لوتي العمل بلا

إحساس.

نيلاي: لم تصلني أية تعليمات. وفكرت أن أعد بعض حلوى الإحساس الأصفر، إلا إذا كنت تفضلين شيئاً أفضل.

فيرجينيا: الإحساس شيء جيد.

ترفع نيلاي العجينة وتلفها في المقلاة بشكل يوحى بعمل رائع جدي

فيرجينيا: تشكرين طبعاً أن شقيقتي ستحضر في الساعة الرابعة مع العائلة؟

نيلاي: طبعاً يا سيدتي. لم أنس ذلك.

فيرجينيا: شاي صيني، على ما أعتقد وزنجبيل. تتباطأ نيلاي في حركتها وتسجل لوتلي اللحظة أيضاً.

نيلاي: زنجبيل، يا سيدتي؟

فيرجينيا: أود أن أعد للأولاد وليمة.

نيلاي: علينا أن نذهب إلى لندن من أجل الزنجبيل يا سيدتي. لم أكمل ما بيدي، وعلى تجهيز ما تبقى من الغذاء.

تقوي فيرجينيا نفسها غير مستجيبة للطعم.

فيرجينيا: إن قطار الثانية عشرة والنصف يا نيلاي سوف يوصلك إلى لندن بعد الواحدة بالضبط. وإذا ما عدت في قطار

الثانية والنصف فسوف تكونين في ريتشموند بعيد الثالثة بقليل. هل أسأت حساب الوقت؟

نيلاي: كلا.

فيرجينيا: حسناً إذن.

إن هذه تجربة لمدى قوتها. نيلاي لا تتحرك.

فيرجينيا: حسناً إذن؟ هل هناك ما يعيقك يا نيلاي؟ تضطرب فيرجينيا ولكنها تعرف أنها انتصرت. تضع نيلاي الشوك

جانبا.

فيرجينيا: لا استطيع التفكير بأي شيء مبهج أكثر من رحلة إلى لندن.

٣٣- منزل هوجارث. غرفة الطباخة. نهار / داخلي

تهبط فيرجينيا السلالم نحو غرفة الطباخة، الغرفة غارقة بالمحطوطات. وسط الفوضى يجلس ليونارد وسط أكداش من

المسودات المدفئة. بجانبه، شاب ويسم يدعى رالف بارتريدج يعمل على آلة الطباخة المصممة التي تدار باليد.

فيرجينيا: صباح الخير.

رالف: صباح الخير، سيدي وولف.

يتطلع رالف إلى أعلى سعيداً لرؤيتها. الجو متوترٌ للغاية.

ليونارد: لن ننشر لكتاب جدد بعد الآن. يجب أن أخبرك أنني اكتشفت عشرة أخطاء في المراجعة الأولى.

فيرجينيا: من حسن حظك إذن أنك وجدتها يا ليونارد.

ليونارد: «لقد كانت ياشنديل مشرحة لم يرجع منها أي رجل (Min) سهل اعتقدين أنه من الممكن أن تجذب الكتابة السيئة

بالفعل أخطاء أكبر؟»

تبتسم فيرجينيا.

فيرجينيا: إذا لم يكن هناك مانع فقد فكرت أن أذهب في نزهة قصيرة.

ليونارد: ليس بعيداً؟

فيرجينيا: كلا. لأتشفق فقط بعض الهواء.

يعطي ليونارد الآن موافقة صامتة ضمنية فقط بعينه.

ليونارد: انذهبي إذن. لو أنني تمكنت من التمشي في منتصف النهار فسوف أكون رجلاً سعيداً جداً.

تتوقف فيرجينيا برهة عند هذا التعليق اللاذع، ثم تذهب. رالف يراقبها.

٣٤- طريق يارادايين. نهار / خارجي

هناك مدرسة بجانب منزل هوجارث وأطفال في الملعب. تتقدم فيرجينيا على الرصيف في مواجهة السباح ضائعة في

عالمها الخاص. تسير قليلاً، ثم تتوقف وتحدث نفسها دون أن تدرك ذلك.

فيرجينيا: سوف تموت. لا ريب أنها ستموت. وهذا ما سيحصل. يمر شخصان ويلاحظان أن هذه المرأة اللطيفة الغامضة تكلم

نفسها. تحقق فيرجينيا الآن في فتاتين صغيرتين من فتيات المدرسة في الملعب، تهمس أحدهما للأخرى باهتمام،

والاثنان منهكتان.

فيرجينيا: هكذا تماماً. سوف تقتل نفسها. سوف تقتل نفسها بسبب شيء لا قيمة له.

٣٥- المطبخ. منزل عائلة براون. نهار / داخلي

١٩٥١. مازالت لورا بواب الخروج، ولكنها ارتدت الآن مريئة فوقها. تجلس مقبلة تنظر إلى كتاب طبخ على سطح أمامها

وقد جمعت حولها كل مكونات صناعة الكعك - بيض، علب مختلفة، سكر، ومجموعة من السلطانيات ذات اللون الأزرق

الفاتح. ولكن المحاولة تتوقف. يقف ريتشي بالقرب منها منتظراً بفارغ الصبر.

لورا: دعنا نفكر.

ريتشي: ادعني المقلاة بالزبد، يا أماء.

لورا: أعرف أينما نذهن المقلاة بالزبد يا عزيزي حتى والدتك تعرف ذلك.

تمد يدها بتصميم لخلط مكونات الحلوى. يقطّب ريتشي وهو يراقبها.

لورا: حسناً. هذا ما سنفعله. دقيق، سلطانية، منخل.

ريتشي: هل أستطيع أن أقوم بذلك، يا أماء؟

لورا: هل تستطيع نخل الدقيق؟

تبتسم لورا له.

لورا: نعم، باستطاعتك نخل الدقيق، يا طفلي الحبيب، إذا كان

هذا سيسعدك.

ريتشي: أحب ذلك.

لورا: حسناً، أفضل ذلك.

تعطي لورا ريتشي منخلًا، ثم تضع له الدقيق لينخله.

يركز ريتشي على عمله بجدية. يتساقط الدقيق عبر المنخل وسط السلطانية المصنوعة الزرقاء في مسحوق أبيض جميل.

لورا: أليس هذا جميلًا؟ ألا تعتقد أنه يشبه الثلج؟

تعود لورا وتنتظر في كتاب الطبخ مجددًا.

لورا: بعد ذلك الآن إليك الخطوة التالية. سوف أريك ذلك. الخطوة التالية هي أن نقوم بتغيير الكؤوس.

ريتشي: أماء، هذا ليس أمراً صعباً.

لورا: أعرف، أيها البازلاء الطويلة، أعرف أن هذا ليس صعباً. إنني فقط... أريد أن أقوم بذلك من أجل والدك لأن اليوم عيد ميلاده.

لورا: أجل. إننا نصنع الكعكة لنظهر له مدى حبنا.

ريتشي: ويغير ذلك لن يعرف أننا نجبه.

تنظر لورا إلى ابنها لبرهة.

لورا: تماماً.

٣٦- شقة كلاريسا. نهار / داخلي

تجلس كلاريسا بلا حراك في غرفة النوم الثانية. الغرفة ملأى بأكياس المفروشات الفاخرة التي أزيحت جانباً لإفساح حيز للحفلة. جلست كلاريسا على مقعد صلب تحاول أن تتمالك نفسها إثر لقاءها باكراً مع ريتشارد. تدخل سالي من الباب الأمامي بمرح غامرة ترفع بين ذراعيها حملاً من الفسيل المنظف بالخيار وأكياس التسوق.

سالي: لقد أحضرت كل الأغراض. يا إلهي يا لها من حديقة حيوانات. لماذا يتوجب على الناس أن يتعدوا عن التنظيف الجاف؟ أعني ماذا هناك من مواضيع للحديث عنها؟

تتجه سالي مباشرة إلى غرفة نومهما لتضع الفسيل الجاف على السرير. ثم تخرج إلى الممر وتتجه نحو المطبخ حاملة أكياس التسوق.

سالي: اشتريت لك بعض الأزهار.

ترى سالي أن ما جاءت به من أزهار ضئيل جداً مقارنة بكمية الزهور الوفيرة التي أحضرتها كلاريسا إلى المنزل. ترمي الزهور التي جلبتها إلى جانب الأزهار الأخرى.

سالي: أين أنت؟

كلاريسا: في الداخل هنا.

تضع سالي الأكياس في المطبخ وتأخذ بإخراج البرتقال منها. سالي: هناك من سيفضي غيابي في العمل. سوف أبقى معك طوال الليل.

تفتح سالي الثلاجة وتأخذ في وضع البرتقال فيها. تقطب

قليلاً بسبب صمت كلاريسا.

سالي: هل أنت بخير؟

كلاريسا: بالطبع.

تقسم سالي لنفسها غير قلقة من تداعي كلاريسا

سالي: أظن أنك رأيت ريتشارد.

كلاريسا: هذا صحيح.

سالي: حسناً، طبعاً، أراهم أنه قال «أه على فكرة يا حبيبتي، هل يزعجك عدم حضوري الحفلة؟» تومئ كلاريسا باستسلام إزاء بصيرة سالي. في الغرفة الأخرى، ما زالت سالي تفرغ البرتقال وتهز رأسها بإجابة سيكولوجية.

سالي: لا تقلقي. إنه يظهر دوماً في النهاية.

كلاريسا: أه هذا مؤكد.

سالي: في النهاية، ماذا، هل يفوت ريتشارد الجائزة؟ فرصة لنتمكن من عمله؟ لا أظن أنه سيفعل سوف يظهر.

وقعت سالي أخيراً في حركتها الدائمة على مخطط تنظيم مائدة الحفلة. خليط من الأسماء والدوائر موضوعة على مائدة المطبخ.

سالي: أنت التي وضعت ترتيب الجلوس؟

كلاريسا: نعم.

سالي: لا أصدق ذلك. لويس واثرن. لويس الملحق بريتشارد، هل سيأتي؟

كلاريسا: أجل.

سالي: لقد وضعتني بجواره. لماذا دائماً أجد نفسي بالقرب من الأزواج السابقين؟ هل هذا تلميح يا حبيبتي؟ على أي حال أليس من الواجب أن يجلس الأزواج السابقون على مائدة خاصة بهم؟ حيث يستطيع جميعهم استرجاع الماضي معاً بحزن بالغ.

تظهر سالي على عتبة غرفة النوم الثانية. تنطلق كلاريسا إلى أعلى.

سالي: أنا في أجازة. حاولي أن لا تقضي في فرط الإشارة

كلاريسا: سوف تكون جميلة.

كلاريسا: شكرًا.

سالي: ليس هنالك أية مشكلة.

تستدير سالي وتخرج. كلاريسا وحيدة. الشقة هادئة.

كلاريسا: لماذا كل شيء مختل؟

٣٧- منزل براون. نهار / داخلي

١٩٥١. تنظر لورا إلى الكعكة الجاهزة. ليست كما كانت تأمل. حاولت أن تتوجها بعبارة «عيد ميلاد سعيد يا دانس. ولكن الكتابة لم تكن متقنة، والقضدة مليئة بالفقاعات. تتكلم لورا من تحت أنفاسها.

لورا: لم تنجح. اللغة أنها لم تنجح.

فوراً يسمع جرس الباب الخلفي. يظهر خيال امرأة على الباب. يبدو عليها الغم، بعد أن نظرت في المرأة، وفوجئت بمنظرها وهي مازالت في ثوب الحمام، ويبدو عليها مظهر إنسان مكروب. يأتي ريشي راكضاً يحمل لعبة بلاستيكية حمراء كان يلعب بها.

ريشي: ماما ! ماما ! هناك أحد على الباب.

٣٨- منزل براون. فناء / داخلي / خارجي

بعد بضع لحظات تفتح لورا الباب، بعد أن قامت بمحاولة سريعة لاستعادة مظهرها الطبيعي. شعرها أكثر ترتيباً ولكنها مازالت ترتدي ثوب المنزل. أمام الباب الخلفي. تقف كيتي أصغر سناً من لورا بقليل، وأكثر ثقة بنفسها، ذات حضور جميل ينضج إغراء مشوقة القوام. متفحفة التزيين مسترخية.

لورا: مرحباً يا كيتي ؟

كيتي: مرحباً هل أعيقك عن أمر ما؟

لورا: طبعاً لا. أدخل.

كيتي: هل أنت على ما يرام؟

تدخل كيتي من الباب. هذا صحيح: تبدو لورا شاردة النظرات عليها مظهر اليأس.

لورا: بالطبع، لماذا؟

كيتي: مرحباً، يا ريشي.

لورا: اجلسي. لدى قهوة جاهزة. هل تريدن قليلاً.

كيتي: رجاء.

ريشي جالس على الأرض يراقب عن بعد. تجلس كيتي إلى مائدة المطبخ وترى كرم السكر.

كيتي أنظري لقد صنعت كعكة.

لورا: أعرف ذلك. ولكنها لم تنجح. ظننت أنها ستنجح. اعتقدت أنها ستنجح بشكل أفضل.

كيتي: صدقاً يا لورا، لست أعرف لماذا تجدينها بهذه الصعوبة.

لورا: وأنا لا أعرف أيضاً.

كيتي: أي إنسان باستطاعته أن يصنع كعكة

لورا: أعرف ذلك.

كيتي: إن ذلك بمقدور أي إنسان. إنه سهل إلى درجة السخف أراهن مثلاً أنك لم تدهني الصينية بالزبد.

لورا بل دهنت الصينية بالزبد.

تبتسم كيتي. تحضر لورا الفناجين، وتصب القهوة.

كيتي: حسناً ولكن فضائلك الأخرى كثيرة. ودان يحبك لدرجة أنه لن يلاحظ ذلك. مهما فعلت، فسوف يقول هذا رائع.

تنظر لورا إلى كيتي يعبث وتدفع نحوها فنجان القهوة.

كيتي: حسناً، هذا صحيح

لورا هل يوجد عيد ميلاد لراي.

كيتي: طبعاً لديه.

لورا: متى يقيم؟

كيتي: سيقع. نذهب إلى النادي الريفي. دائماً نذهب إلى النادي الريفي. نشرب المارتيني ونقضي النهار مع خمسين آخرين.

لورا: راي له أصدقاء كثير.

كيتي: فعلاً.

لورا: أنتم الاثنان لكما أصدقاء كثير. أنكما بارعان في ذلك.

قالت لورا ذلك دون حسد وابتسمت كيتي وقد قبلت المجاملة.

لورا: كيف حال راي؟ لم أراه منذ مدة.

كيتي: راي على ما يرام. هم.

تبتسم الاثنان

كيتي: هؤلاء الرجال لهم وزنهم، أليس كذلك؟

لورا: يمكنك أن تقول ذلك ثانية. لقد عادوا إلى بيوتهم من الحرب. لقد استحقوا هذا أليس كذلك؟ بعد كل الذي مروا به؟

كيتي: ما الذي استحقوه؟

لورا: لا أعرف. نحن، على ما أعتقد كل هذا.

تشير لورا لما حولها من محيط منعم. تنظر كيتي إلى نسخة كتاب «مسز دالاي» على رف المطبخ.

كيتي: آه. أنت تقرئين كتاباً؟

لورا: نعم.

كيتي: حول ماذا يدور؟

لورا: آه. إنه حول تلك المرأة التي هي، وبشكل لا يصدق... حسناً، إنها مضيق وولديها ثقة عمية بنفسها. وسوف تقيم حفلة... و...

ربما لأنها وثيقة جداً بنفسها، يظن الجميع أنها بحالة جيدة. ولكنها ليست كذلك

تلقط كيتي الكتاب ثم تحقّق في لورا. ينتهي الكلام.

لورا: إنن.

كيتي: حسناً.

لورا: ما بالك؟ هل هناك ما يقلقك يا كيتي؟

تستجمع كيتي نفسها للحظة.

كيتي: عليّ أن أنذهب إلى المستشفى ليومين.

لورا: كيتي...

كيتي: هناك نوع من النمو... في رحمي. سوف يحاولون إلقاء نظرة عليه من الداخل.

لورا: متى؟

كيتي: بعد ظهر هذا اليوم.

تنظر لورا إليها لا تدري كيف تستجيب.

كيتي: أحتاج إليك لإطعام الكلب.

لورا: بالطبع.

تمر دقيقة صمت. تضع كيتي مفتاح بابها الأمامي على مائدة

المطبخ

لورا: هل هذا ما جئت بصدده؟

تنظر كييتي إليها دون أن تجيب.

لورا: ما الذي قاله الطبيب بالضبط

كييتي: من المحتمل أن يكون المشكل الأساسي السابق. حول إمكانية الحمل.

تنظر كييتي إلى لورا لبرهة، غير معتادة المصارحات الشخصية.

كييتي: القضية هي، أعني، كما تعرفين، كنت فعلاً سعيدة مع راي، ولكن حسناً. الآن تبين لي أن هنالك سبباً لذلك... كان هنالك سبب لم أستطع إدراكه. أنت محظوظة، يا لورا. لا أعتقد أن بإمكانك أن تسمى نفسك امرأة إلا عندما تصبحين أمّاً.

تنظر لورا إلى أسفل نحو بطنها. تنظر كييتي بعيداً.

كييتي: المهزلة هي: أنني في جميع مراحل حياتي كنت أستطيع فعل أي شيء أعني، أستطيع أن أفعل أي شيء حقاً. لم تكن عندي أية مشكلة ما عدا الشيء الوحيد الذي أردته.

لورا: نعم.

كييتي: هذا كل شيء.

لورا: حسناً سوف يكون بمقدورهم الآن على الأقل أن يتعاملوا مع الحالة.

كييتي: هذا صحيح. هذا ما يفعلونه.

لورا: هذا صحيح.

تتحف كييتي بإبهامها على سبأبتها، وكأنها تحف بقعة وهمية.

كييتي: أنا لست مضطربة. ما الفائدة من الاضطراب؟

لورا: كلا. فالأمر ليس بيدك.

كييتي: تماماً. إنه في يد طبيب لم أقابله يوماً.

لورا: كييتي...

كييتي: ...جراح ما ربما يحسّسي المارتيني أكثر من راي، ويمضى وقته في لعب الجولف. أيا كان معنى ذلك.

تفقد كييتي أعصابها الآن، وتحاول جاهدة السيطرة على مشاعرها.

كييتي: أعني أنني فعلاً منشغلة البال من أجل راي.

لورا: تعالي إلى هنا.

ولكن في الواقع فإن لورا هي التي تقف وتتجه نحو كييتي.

تتحنى وتحضنها. بعد دقائق تلف كييتي ذراعيها حول صدر لورا.

تشدّ المرأتان بعضهما البعض فيما تكاد لورا تركع كلياً لتصبح في مستوى كييتي. ثم، بدون تخطيط، تقبل لورا جبهة كييتي بتباطؤ.

تتركها كييتي تفعل ذلك.

كييتي: إنني على ما يرام، حقاً.

لورا: أعلم أنك كذلك.

كييتي: إن كان في أمر فهو أني أكثر انشغالاً على راي، إنه ليس متماسكاً في مثل هذه الأمور.

لورا: إنس موضوع راي لدقيقة إنس كلياً موضوع راي.

وجه كييتي الآن على صدر لورا تبدو مستكنة لها. ترفع لورا وجه كييتي، وتضع شفتيها على فمها. إنهما تعرفان ما تفعلان. تقبلان بعضهما وقد جرفتاهما اللحظة. ثم تبعد كييتي نفسها.

كييتي: أنت غبية.

تمرّ فترة من الزمن، ثم تستدير لورا فتقع عيناهما على ريتشي الجالس على الأرض مع ألغابه. نسيته تماماً. لقد شاهد كل ما حصل تقف كييتي

كييتي: تعرفين الروتين ليس كذلك؟ نصف غلبة في المساء، وتأكد من وجود الماء بين الفترة والأخرى. وسوف يطعمه راي في الصباح.

وقفت كييتي استعداداً للمغادرة.

لورا: كييتي، أنت لم تنزعجي؟

كييتي: ماذا؟ ما أنزعج من ماذا؟

تقف لورا، متوترة.

لورا: هل تريدني أن أقود السيارة؟

كييتي: أظن أنني سأكون أفضل حالاً إذا قدت بنفسي.

لورا: كييتي، سيكون كل شيء على ما يرام.

كييتي: طبعاً. إلى اللقاء.

تخرج كييتي. تقف لورا في منتصف المطبخ. تتوجّه ببصرها إلى ريتشي الذي مازال يطالعها بصمت.

لورا: ماذا؟ ماذا تريد؟

قبلت العبارة بشكل حاد جعل ريتشي يستدير ويذهب بصمت إلى غرفته. تتطلع لورا إليه فيما هو يغادر، ثم تجتاز المطبخ إلى الطرف الآخر. ولشعورها بعدن بالحاجة لأن تقفل شيئاً محمداً، تتناول لورا الكعكة التي تركت لتبرد على النضد. تفتح لورا صفحة الزدالة بقدمها، وتجرف الكعكة إليها من الطبق بكل نظافة محدثة صوتاً متماسكاً مريحاً.

٣٩- منزل هوجارث. غرفة الطباخة. نهار / داخلي

١٩٢٣. في غرفة الطباخة، يقرأ رالف وليونارد مسودات التصحيح بصمت. تظهر لوتي في الباب.

لوتي: السيد وولف، لقد حضرت السيدة بيل.

ليونارد: السيدة بيل؟

يتطلع ليونارد بغيظ، وكأنما هذا تصرفها المعتاد.

ليونارد: لم يحن الموعد بعد فهو في الرابعة.

لوتي: لا أستطيع أن أفعل شيئاً. إنها هنا.

يتبع

كدت أراه

عبدالحق الزروالي*

عن كتاب.. المواقف والمخاطبات للعلامة الصوفي محمد
ابن عبد الجبار بن الحسن النفري.. الذي عاش من القرن
الرابع الهجري.

• فاصل موسيقي.. موج.. رياح..
• يسمع صوت عبدالله من خارج الخشبة.
- انتظروا... انتظروا
إيه.. إيه... يا من هناك...
ألا تسمعون؟
• تتردد كلمة ألا تسمعون؟.. بطريقة الصدى.. ألا
تسمعون.. عون... عون...
- يظهر عبدالله.
- هل مر.. هل مر... أحد من هنا؟
ألم يسألكم عني أحد؟
والو! عجيب! اشكون كمنقص؟ من بعد.. من بعد..
بريكم... ألم يتركوا لدي عندكم وصية؟
كفاش!... الضباب!... العجاج!
هكذا! طيب طيب... منتهى العذاب...
أن يصبح الجواب سؤالاً... والسؤال جواب
مصاب مصاب... كن صبتهم ما زالين هنا.. كنت ندير
معاهم شي طاب وشي ما طاب...
- يضع مناهج ويجلس ليستريح.
يا الله.. سبحانك يا ذا الجلال!... نستحق
خلاوني وحدي بحال شي أحق.

• بعض الكلمات في المسرحية ترد بالدارجة المغربية.

تقديم

في مسرحية (كدت أراه) يمضي عبدالحق الزروالي
بعيداً بتجربته الممتدة على طول أربعة عقود.
يمزج سيرته الحياتية والفنية، المعجونة بدقيق
المعاناة وخميرة المكابدة، بسيرة محمد بن
عبد الجبار النفري (القرن الرابع الهجري)
الموشومة بقلق البحث عن الحقيقة المطلقة
والاهتداء الى سبيل الصفاء الأمثل. وتجتلى
الاضافة النوعية، او البصمة الزروالية، في هذا
الالتحام الحلولي من خلال جنوح الزروالي
بالنص النفري من الصرامة التنظيمية الى التفكه
المسجوع، ذلك ان التراكيب النثرية المشعنة هنا
اوضحت مجزومة على الوقف، وبها اكتسب الالقاء
والانشاد والترتيل الغنائي إيقاع اللهاث والحرقة
الباطنية، كما انها هيأت للشطح قرب التحقق
ويسر التدفق، أما التدريج المبتذل قصداً لبعض
الأبيات والأشطر فقد شحنها بشطارة زروالية
كسرت رزانة النص الصوفي ومأساويته.

عزيز الحاكم

* كاتب ومسرحي من المغرب

صدق من قال...

فرق . فرق

بين من غبت عنه ليعتذر

ومن غبت عنه لينتظر

فات الفوت...! اشغال هذي... كان خاصني نفيق

لا وطن... لا أهل... ولا حتى مجرد صديق...

ما العمل يا الله؟ دلني على الطريق.

لقد صار حظي كدقيق... فوق شوك نثروه

ه ثم قالوا... لحفاة... يوم ربح... اجمعوه (أغنية اريد حقي)

معلوم .. معلوم... زيدوه... رجليه جابوه.

لاء.. لا.. أريد حقي... نعم أريد حقي...

الملاعين... أغلقوا الأبواب والنوافذ في وجهي ثم قالوا...

انصرف... انصرف أيها الشقي

فسبحانك ما يا لا يسهى ولا ينام .

صدقت يا الله... كل من عليها فان... ويبقى وجه ربك ذو

الجلال والإكرام.

مرارا سألته... فقال لي... بلسان ما أبدى... وما بدا...

كلاما سواه

لو جعلته بحرا تعلقت بالمركب... ونسيت الدعاء...

يتيه بك السمع والبصر مرتين... صدقت... صدقت.

فلا على حقي حصلت... ولا على البحر سرت.

رأيت الشعاش ظلمات... تلمع.

والمياه... حجرا... يدمع.

فاحذر أن يصيبك مس من الجنون

ولا تسألني عن الكائن والممكن والمكنون.

عن الكون... والكون كله ما سواي... شئت أم أبيت.

أنت واقف في بحر... فاركب البحر وابحث.

إن كنت عيدي... فلك البحر... وللبحر أنت.

لاء... لاء... لاء.

أريد حقي... حاجتي من الخبز والماء.

حاجتي... من القميص والخباء.

من الأنعام والأبناء

من المال... والنساء... اشقوا المرأة ضلعة عوجة؟ عندك

الصبح... هذي غير واحدة وشوف اش دارت فيها... ناري لو

كان عشقت ربعة!

واش فيها؟ إسمع...

ما حد الروح تهبط وتطلع

والعبد يطمع.

من حقي نعتق ونترجي

اريد حاجتي لأكون العجة

للي قالوا هناك... يلا شفني الديك منوض العجاجة...

اعرف بلي خاصو العجاجة...

عمر كامل... وأنا أبحت.

شرقت حتى تقشرت.

غربت حتى تغبرت

أبحت... أبحت... في أنين العود... في حنين الرباب...

ورنين الناي

أبحت... عن مبتغاي... لأدرك معناي

أبحت... من خلال ما بدا وتجلي

من خلال ... ما اندثروا وو الله...

وراء كتهضر بالصبح... قالة كنتفلا

فأه ... ثم أه... ولا يلا هاي الله... ولا يلا هاي الله... وليلا

هاي الله...

فجأة أشفق من حالي...

تأملني... ثم قال لي...

ه عزف ناي مصاحب للحوار

ان كنت حقا تبحث عن معنك يا عبدالستار.

فأعلم أن من كان ملك لا يسكن الدبار

من كان في وضعك... لا يشتهي الثمار

لأن معنك لا يجنه الليل... ولا يسرح بالنهار.

معنك يا عبدالوهاب

لا... لا... لا تحيط به الألباب

لا... لا... لا تتعلق به الأسباب.

يكفي... يكفي... كلامك هذا... يجعلني أتالم

أنا... أنا فقط... أريد... أريد أن أفهم

لماذا؟ لماذا لم تثمر شجرتي غير فاكهة الندم؟

لماذا تكسرت مجاديفي؟ وأنا لا اتقن فن العوم؟

نعم؟ ... مالي؟ تكبر وتجرب بحالي...

ويجري ليك... ما جرى لي...

غير اصبر وكان... الحساب على التالي؟

كل المصائب... سببها ... الحب

رحلت عني... فحل بي الغضب

العشق بلاني... وليتني كنت بلا قلب

سامحك الله يا شافية... فأنت السبب... أنت السبب
كيف جرى وصار؟
سرقوها مني غدرا... ودون سابق إنذار
باختصار...
وكيف طوير طار... وما عاد للاوكار
فأرقت الامصار والأنصار والأبصار والأثار.
فاشتعلت النار... وزاد لهيبها... وفينك يا طافي النار؟
فيا ليلي... يا ليلي... يا ليل
هذا موالي... وأنا فيه العليل
واقولوا للليل يلا مشيت بالليل
ما بقي لي ليل... نزور فيه الليل
يوما ما .. كانت معي.. كانت هنا.. أين راحت؟
هل؟ .. هل من هنا مرت؟ أم؟ أم عبر هذا البحر تلاشت؟
غابت... ولم تترك لي غير الحسرة والعذاب
عجبا؟! كيف لا أغضب للعالم... ولي فيها أحبة تحت
القرب؟
يا للعجب العجيب! عارف أنتي مجرد إنسان... لكن على
الأقل... من حقني خطئي بالدم... ولو من جمعية الرفق
بالحيوان
الله يجيب ليلي يفهمني... وليت تغير من القرد!! على
حقاش عايش أحسن مني.
وما لو القرد؟ معركها بنان وقوق ويبيض مسلوق...
ومتوفرة لو جميع الحقوق...
ماشى بحالي... مالي؟ ... لا والو ... غير في الصيف
محروق... وف البرد مهروق...
أنوق... ذوق حر الشوق... يا أبا الحقوق...
كل هذا... لأنني... أردت أدخل في الصورة.
فجأة!! وجدت نفسي خارج الأسطورة.
أردت أن أكتب قصيدة.
فوقعت في المصيدة!
بنيت غير نطل... وأنا نحصل!
عجبا! أردت أن أكتب لها.
فصرت أكتب عنها!
ربما لأنني ... وربما لأنها
فعلا... ليلي كيغنيها كلها... كيخيلها كلها...
ولهذا... حاربتني الأشياء بأشائها...
براءتي كانت بلا حد... لكن... ما عندي سعد...
كل الظروف ضدي... أعرفها... أكان لا بد؟

لا لا... لكني لم أتغن بعد... إلى حد... إلى حد...
ما؟!... ضريبة الوفاء!
جميل... تدرجرت حتى صرت العليل... نعم... أنا
الخارج من الشفاء
سؤالي... كيف تترد الدموع صوب شلالاتها؟ بل ما جدوى
البكاء؟
ذهبت شافية في اتجاه البحر ولم تعد.
ثم شاع الخير...
البحر لا يرد اللآلئ إلى البر.
لا يرد...
أمي يا أمي...
هذي هي هذي
يومها... رأيتها تستحم في دمي
في ... روحي...
صار البحر جسدي
وصارت أمواجه جروحي
فعلاش؟ علاش؟ أعلاش جبتي في هذ الظروف...
أواه... بلغت لغة الاشارات... وانمت الحروف
فها صوت الصمت... وبها بلاغة المحذوف
ها أنت كنتشوف
بودريالة... في سوق الدلالة.
الجسد مكسوف
والروح معلالة.
عني أنا... هكذا قلت... قال البحر لا... ثم لا
واهم أنت... تافه وأخرق
تطلق سهمك في اتجاهي! باسم الحق!
فهل تدري... أن سهمك من ورق؟
وكيف؟ كيف يخرق ما كان أرقى وأرق؟!
اسمع... اسمع مزيان... أنذاك البوهالي...
أيها العنيد؟! معشوقتك لي...
فلا تذكرها على لسانك...
هيهات ... هيهات...
لن تنالها... لا في جهرك ولا في صمته...
وخا تبات... وتقبل تلالي
لأن ما فات... فات.
ما يمكنش... ما يمكنش... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم!
قال اسمع... أيها الدميم...
لك أن تطلب ما تبقى من ملابسها البالية...

يومها رأيت الأشجار تمشي.. الطيور هائمة.. الجبال
تتململ.

استجمعت الوقفة فوقت... ثم عرفت! ... نعم عرفت!

كيف يضيع العلم في المعلوم... فلا ينقسم الموجود

كيف العين تكشف المجهول... ولا تنعطف بمشهود

تملكنني حيرة الواقع... عند خط الحدود.

وما جار الواقف يوما... إلا في الصمود.

تساءلت... كيف أصمد؟

كيف اصمد؟ وأنا مجرد فرد؟

الصمود!!! الصمود يحتاج إلى أسلحة... على جنود.

كيف أصمد؟ وأنا بلا خيل... بلا بارود.

هذا حال الدنيا... سعدك يا سعود... أما أنا فموجود...

موجود... موعود معاي... يا قلبي بالذاب... موعود...

قا لي: يا عبد الودود... قف بين يدي.

لأنني ريك ولا تقف بين يدي

لأنك عيدي...

قف ... حتى يجيئك حكمي القيوم... وتكون لي وحدي.

أتدري يا عبدالملي؟

هكذا قا لي...

من... من... ينظر إلى قلبه يجده فارغا...

فلا... لا تكن في الهلع مبالغا... أ... أ... السكوت...

السكوت

واعلم أن من يتعلق بمن سيموت

كمن يتعلق بخيط العنكبوت.

فكن... كن كمن يطرق الباب.

لا لكي يسمع الجواب.

إبوة هنا جات!! أش ذاك أوليدي أعبد الحق... تعلق فين

تطلق!!

عمر كامل... وأنا غادي جاي... بحال النرق

ذنبي... أنني أردت أن أتألق

أن أخرج من المغلق... إلى المطلق.

ه يقرده صوت بطريقة الصدى... إني أغرق... أغرق... أغرق...

يا الله... أينها الشافية عودي... عودي... كي أشفى من هذا

القلق

كي يزول عني وهني... ويذهب عني الأرق

عودي... كي أرى الغسق... من عينيك يتدفق.

أو حذاءها القديم.

كي تشرب فيه آخر عنقايد الدالية...

وتتلاشي في الفراشات... كما ورد في علم التنجيم

بأخصصار... فقدت كل شيء... وأصبحت... الله كريم.

ما فادني لا رجال الإسعاف ولا رجال الإنقاذ.

عندها تذكرت... ودخلت في الأضداد.

أصبحت ضد الرجل... ضد الاستقرار

ضد اليمين... ضد اليسار.

ضد يقيني... ضد ياسي

ضد روحي... ضد نفسي

تذكرت وتساءلت... فيما يشبه العقل... أو ما يوحى به

الجنون

من أنا؟ ولماذا جئت؟ ماذا أريد؟ بل من أكون؟

تذكرت وتساءلت... إلى متى؟ ... إلى متى أعتكف... عنها

ولا اعترف؟

أظلل الناس... ولوني شاحب منخطف... وجبهتي مثلوجة.

ومفصلي مرتجف...

أشهد الصدر الذي ينبع منه الصدف؟ .. وهذه الغمازة

الصغرى... وهذا الطرف.

الغفو... الغفو يا مولانا... الغفو...

قال لي: اسمع يا عبدالغفي...

إن أنكرت علي حقي في تصريف امري...

فما أنت مني.

و.. و.. ولكن...

جعت فأكلت...

ما أنت مني.

أرجوك إفهمني...

عطشت فشربت

ما أنت مني.

أعطيتك .. فشكرت... ما أنت مني.

رأيتني فمنت... ما أنت مني.

ذكرتني لتحرس دنيك... ما أنت مني.

ففتكت... فأولت... ما أنت مني.

بلوتك فشكوت إلى سواي... ما أنت مني.

ما أنت مني... ما أنت مني.

أجيال ورا أجيال ونا نسال ونتوسل

إلى أن قال لي... خذ... ما وهبتك ولا تجادل

إياك أن تياس... أو تمل.

• تتعالى صيحات ممزوجة بهدير الموج

عبدالله .. عبدالله .. عبد

يا ويحي .. أراني كالماخوذ في داهيه ...!

فكيف يهون على البحر... أن تغرق فيه شافية؟

ولا يهون علي... أن أغرق في بحر القافية؟

من تكون شافية؟

ذلك هو السؤال... وتلك هي القضية

إيوة اعطيني وذنيك... واصغي ليا...

التقينا ذات مساء... ثم سهرنا حتى... حتى...

الفصل كان شتاء...

قالت لي... أنت أنا... وأنا أنت...

• عزف ناي مصاحب للمكالم

تصوروا... فجأة... عاد شبيبي من حيث أتى.

استوت أخايدي

يا فرحي يا سعدي

انتقلقني شافية... من سامي... ومن شرودي

فبأي آلائه أكذب؟ وأجد معنى لجحودي؟ لعنادي؟

كان يكفيني أن أراه...

هي غادية... وأنا موراها...

في الرواح في الإياب... في الوقوف... في القعودي

كي أهمل وأكبر... وأكون في مقدمة العبادي

فجأة... ضاعت من يدي

خلسة اختلطتها يد الأعادي

رباه رباه... لمن أوجه السؤال؟ الأمواج البحر في تأرجحها

بين الجزر والمد

أم لنجوم السما؟

أم لحالات القوم؟ ... لمحترفي

القتل العمد...

أم للسيف القواطع التي جاءت تطلب رأسي... قبل أن

ترتد للخمد

كل هذا يا شافية لأذك معي... لا أقل... ولا أكثر

كل هذا... لأنني تركت لهم البحر

واكتفيت ببحر عينيك... يا كبدي

وشمس الله تشرق من الخمد... وتغرب في الخد

والرمل شاهد... لا يهمني... هل معي أو ضدي.

فجأة... رحلت شافية من هنا...

ولم أبق إلا أنا...

فأجيني يا أناي وسيدي.

تكلم ... جواب... اهدر معايا

فعلا... من ينظر بقلبه لا تعكسه المرايا.

من لم يقف عند الإشارة

لا ... تنفعه ... العبارة

فجأة... أخذني من يدي... وقال انتبه... نعم انتبه.

ما كل عبد يعرف لغتي... فأخطبه

كفاش! إسحاش! أعلاش... على حقاش!

من لا يقوم عليه الدليل.

لا يصح إليه السبيل.

تأملني... وقد لاحظ أنني لم أفهم!

ثم أوقفني في اليوم...

ومثلما يحدث في الحلم...

رأيت المراكب تغرق والألواح تسلم

ثم... ثم... غرقت الألواح ولم

تساءلت عن السبب؟

فقال لي...؟ لا يسلم من ركب.

ظاهر البحر... ضوء لا يضمن

قعره... ظلمة... لا تمكن

وبينهما حيتان لا تستأ من

النجدة يا مولاي... النجدة يا مولاي.

قال...؟ إن هلك في سواي...

كنت لما هلكت فيه...

أيها الفقيه.

إلبس خاتمي الذي وهبتك عربون محبة.

تختم به على كل قلب راغب بالرغبة.

وكل قلب راهب بالرهبة.

أنصحك بالوقفة... يا عبد المصطفى... كفى... كفى...

قف ترى الدلائل.

فلا تحكم عليك الأوائل.

قف... ونهيا للنقلة.

حسن الواقع ممزوج بجهروت العصمة.

أ... أ... حدك تم... وما تزيد حتى كلمة.

اجل... أجل...

لكن... ما العمل... ما العمل؟

ظاهر لي كنقلب على أجوى منجل؟!

كيف أخرج من بحر البحر... إلى بحر التساؤل؟

قال لي أخرج... أخرج من الجزء إلى الكل
أخرج من أناك... إن كنت تريد الحل
أخرج من أناي!!! كفاش؟! وهل؟! هل؟! هل؟!
أم... أم... معدر المرأة أشغال هذي...؟ كانت كتبتدا
تتوحم... كيحيب لها الرجل... راس عاجل!
كتبتدا تشوف فيه وتدور على كرشها... باش المولود ملي
يخلق... يطلع اسفل!

قال اخرج... أخرج أيها المتشائم
ثم قم... قم... وقا وم
أقاوم! يا سلام سلم... الحيلة بتتكلم!
أقاوم ماذا؟ ومن؟!
مع من؟! وضد من؟!

• عزف على العود مصاحب للحوار

كم قمت مرارا... وكم قاومت
قاومت المرض بالحب فشفيت
قاومت الفقر بالحب فاغنيت
قاومت البرد بالحب فاستدفأت
قاومت البعد بالحب فاقتربت
قاومت الانحدار بالحب فسموت
مرارا كلماتي عقائد فرح تدلت
استغرب الناس كيف تفتحت
نبات يقيني في تربة شكهم
قالوا... احذر يا عبدالمنعم
احذر أن تخسر نفسك فتندم
لكنني لم أهتم... ولم... لم... لم...
فيها ويلي... يا ويلي...

غاب عني أصدقائي وأهلي.
وأنا مالي؟.. مالي؟
بحث عن يشهد لي...

فلم أعثر إلا على ما يشهد ضدي.
حتى... حتى رفاق الطريق تخلوا عني... فصرت وحدي.
تاملت فيما أبدى... فصرت أبدى... كأنني تجاوزت حدي.
فاه... يا وعدي... ثم يا وعدي.
الشاهد الذي... حاولت به أن أعمل.
هو الشاهد الذي من أجله أنا أرحل.
الشاهد الذي به كنت أعلم.
هو الشاهد الذي به الآن أحلم.

الشاهد الذي عليه توكلت.
هو الشاهد الذي به ساموت
الشاهد الذي به استيقظت
هو الشاهد الذي به سابهت
أما لماذا؟ ومتى؟ وكيف؟ ولكي
فمعناها واحد... هو أن الله حي
الله حي... الله حي

• أغنية الله حي... الله... الله حي.

يا عليم... يا قدير
يا أكبر من كل كبير
عجبا لمن يرقص ولها ولا يطير.

إيه يا وهاب... ويا تواب
فعلا... كل ما على التراب تراب
وكل ما يفري العين لهو وسراب
الرحمة يا محبيب الدعوات... يا رب الأرباب...
أخرجني من وسوسة الظنون...
علمني... علمني كيف أكون.

يا غاية الغايات... ويا حاجة الحاجات
صحيح... صحيح... شافية مشات
فلا أنا حقا من الأحياء... ولا أنا من الأموات.

أيوة هنا جات! أنا كشكي عليه... وهو كيقولي... على علة
العيالات؟! أشنو؟ الماضي فات؟!
وياياي... وياياي... الماضي فات... الماضي فات...
الماضي فات يا الشاغل به بالك مات... والعين بكات...
العين بكات...

• أصوات تردد الله أكبر الله أكبر... مصاحب للحوار

الله... أكبر... الله... والله الحمد...
الله... الله..!

سألت عنه... فسألني عن نفسي!
النتيجة... لا جواب
كدت أغرق في دموع ياسي
وكاد أن يفلق في وجهي الباب
طلبت منه... أن يدلني... كي أعرف.
قال لي: المعرفة نار تأكل المحبة من الخلف.
المحبة احتياج... والاحتياج ضعف.
الضعف بداية الشك والخوف.

الخوف بوابة الكفر والزيف

لا لا .. أعوذ باسمك يا رب... أعوذ باسمك الرحمن...

احكم بيني وبين هذا القلب... مرة أجده مرتعا للغزلان...

ومرة ديروا للرهبان.

ومرة متحفا للأوثان.

ومرات فيه ما يكفي من ألواح التوراة... من الأنجيل...

ومصاحف القرآن

ومع ... ذلك أريد... أريد أن أرى ما لا تراه العين... وأدرك

ما لا يدور بالحسبان.

مرة أخرى... أخذني من يدي... وقال لي... يا عبدالمنان.

مالك تالف؟ .. مالك حابر؟

بفيت نجاب... لساني تحجر

ما قدرت نزيد... ما قدرت نتوخر

قال لي... اسمعني مزيان يا عبدالبر

إن بقي علم... بقي خطر

إن بقي عقل... بقي خطر

إن بقي هم... بقي خطر

إن كنت لي... فأنس شافية... ولا تهالي... يا عبد الجواد

وكلما حن قلبك لرؤيتها... حصنه بالابتعاد

العشق أضداد... ولا تخلص إلا بالاجتهاد

فعلا... فعلا... العشق ربطة... وغبطة... وورطة

كنعمي وما نضمس في الكارطة... وديمة كتطلع لي

السوطه!

أش هذا ما هذا؟ وتأتو وتأتو... ملي كيدكروا الناس

خيلهم... كيذكر... عبوا احمارتو!

لبت شافية كانت معي... على الأقل... يمكن تواسني...

أش درت؟ ... أش درت ف ملك الله؟ سقوني! وقالوا لا

تغني!

• أهات امرأة على شكل نواح مصاحب للحوار

رغم أن الدنيا... غادية باللي فيها..

ولو سقوا جبال الأطلس... ما سقوت لغنت

تمنت شافية أن أموت يحبها

وأسهل شيء عندي... ما تمنت

إيه يا شافية... يا امرأة قال ربي إني وضعتها أنثى

وقلنت... ربي... أنا ما جنتك بالقوة... فلا تشهد على

ضعفي.

هو ذا كفي وسطه... طوبة تلج

فدعيني يا امرأة الأمسك بالكف الأخرى

لتري... كيف يصبح الثلج جمرا..!

أيتها المرأة المتعبة

أيتها المرأة المتعبة

كوني نارا... إن شئت اشتعلي...

فأنأ طين الله... كلما احترق... ازداد صلابة.

مرة أخرى... نهار بعد نهار... حسيت براسي بحال يلا

كنضيع

أخذني من يدي وقال لي... ماذا تريد يا عبدالسميع؟

قلت أريد أن أكون عبدك المطيع.

فأخرجني اللهم... من هذا القطيع.

أريد أن أخرج، عن المعطول والموصول والمفصول.

عن الذات... والصفات... واللغات.

قال لي... لا تمل مع المائلات... لا تمد مع المائدات.

كن رصينا ما استطعت وتعقل.

هذا مقام الامان والظلم.

هذا مقام العقد والحل.

أدخل إلى قبرك... وتأمل.

إن دخل معك العلم... دخل معه الجهل.

بالمناصة

إن دخل معك العمل

دخلت معه المحاسبة

ولكن لو... لو... سمحت يا سيدي...

قال أدخل... أدخل إلى قبرك يا عبيدي.

أدخل وحدك... تراني وحدي.

وأخرج من الاتحاد إلى الواحد.

أخرج من الجاه... ترى الله

عندها... رأيت!!! عرفت قدري...

ناري... رأيت الحرف يسري...

السؤال كبير... الجواب تعذر!

اختلفت المعاني... لم أعد أدري...

أحسست بالندم... ولم أفهم.

فيا جيم الجنة... يا جيم جهنم.

أواه... ثم أواه

حروف تقود لمستنقعات الحمم.

حروف تقود لجنات النعم.

• هدير الموج الرياح... الموسيقى التمهيدية للعرض

النجدة .. النجدة... النجدة...

أراني أطفو في بحار الهوى

يرفعني الموج... وأنحط.

حتى إذا صيرني النأي

إلى مكان ما له شط

ناديت يا من لم أبح باسمه.

ولم أخنه قط.

نستاهل... معلوم... للي فرط يكرط.

رباه رباه... سألتني عن الايمان؟ ... قلت... الصدق في

طاعتك

سألتني ما الاخلاص؟ قلت... لوجهك

قلت ما النور؟ قلت ما تلقية في قلوب أوليائك

سألتني... ما النهار؟ قلت للصيام

قلت ما الليل؟ ... قلت للقيام

تأملني وقال... اسمع يا عبدالسلام.

اجعل قلبك عندي... أبارك لك فيه

أثبت فيه... ما اشاء وأرضيه

كي تسمع مني... وتفهم عني... فتعلم أني.

بها تقاد الى سدة المنتهى

أردد إلي حيرتك... وأنا كغفل بها

كبرها تصغار... واللي ليها... ليها.

صحيح... صحيح... لكن على الأقل...

قال دعك من متى وكيف ولماذا؟ وهل؟

• فصل - قانون + طبل مصاحب للكلام... مغناة

ثم قال لي... بحنان من يخاطب الطفل.

يا عبد ال... ماذا تفعل؟

قلت اريد... أن استقرئ الزمل

علني... علني... أدرك الحل.

أشفق من حالي... ثم قال لي... يا ضعيف العقل!

سيمحو النهار ما كتبتك على الرمل بالليل.

فتمهل ولا تتعجل... لا تفقد العسل بالخل.

إن كتبت لغيري... محوكتك من كتابي

إن عبرت بغير عباراتي... أخرجتك من خطابي

أطلب اللطف... ولا تخف

نعم نعم، ولكن كيف؟ كيف؟...

عارف... عارف...

من واجبي... نخاف ربي... وندير احسابي...

من حسنة أهدم بها حسناتي... ومن ذنب يبني ذنوبي.

إبوة هذي هي!

طلبت العافية...

كي تصرف عني البلاء.

فاكتشفت أن العافية...

داخلة في الشينية...

والشينية هباء.

اتلف لي الحساب... وما بقيت عارف... اشكون نكذب؟

واشكون نصدق!

قال لي... حرق حجابي حجابك فأزاله الحرق.

فمن أعطاك الحق؟ حتى تحرق في الأفق؟

مشكلتي... أنني... ما عندي ازهر... مشكلتي...

ان خصوصي أصبحوا يسترشدون برماد خطواتي...

ألا ينس البشر.

يحبون الحمارات! ويركبون البقر!

اللجنة عليهم... كلهم... كلهم

فعلا... الكره مرض معد ومزم.

من صاحب أهله... صار منهم.

ويلا ما نعرف!

وليت مودر وتالف!

والليت غادي في الزنقة... ونقول للناس! ما تفيقونيش!

ملي نكون! واقف!

صدمة... واشمن صدمة!!

اقدعت على البرمة... ونضت بلا ماء!!

نعم؟! أنا؟ ... يا سلام!!

كيف أنا؟ وكل ما حولي وحشة وظلام!!

قال نم في الصراخ... نم في المغامرة.

من نام في المغامرة... نام في المجاورة.

من نام في المجاورة... نام في الاشهاد.

دخل في عداد...

اليقظ والمستيقظ...

المريد المأخوذ... يسحر الارشاد.

ولهذا... غمض عينيك وشوف!! أفيق... فيق.

عندك الحق... ديتها في التخريق.

حتى انشف لي الريق.

انهارت قواي... ولم أعد أطيع؟

كأنني أختنق... أشعر بالضيق.

في الرأس حريق... في القلب حريق

لا هوا لا سنا. لا وميض لا بريق.

امنحني القدرة يا الله.. كي أخرج الى الطريق.

• أغنية في الرأس حريق.. في القلب حريق

أبرضيك هواني؟

تعطلت عريتي عند خط الأمان

فهل دأوت من حفتي؟ هل أن أواني؟

ولهذا .. خدوني.. يا هلي.. غير خدوني.. ربما لأنها.. وربما لأنني..

عجبا... أكنزت كنوزي؟ .. هذا ما في الأمر.

لؤلؤ... مرجان... وجوهر.

روايات... مسرح... وشعر.

ثم ألقيت بالمفاتيح في البحر... تسنيت حتى اعيت... صابر ونكابر...

أحد... أحد... أحد.

اخرج يدك الى الأرض لأشهد

مددت يدي للاستغفار.

تشمزت حتى ارتفع الأزار

انبسط البحر والبر .. اشتعلت النار

لا... لست موسى حتى اقنع بالخبر دون النظر.

فخذي أمهتك يا نفسي المحزونة .. أيتها الجارحة تزودي للسفر.

تفسحي أيتها المكنونة... قولي للشمس أخرجي... للقمر أن يحضر.

أيتها النجوم الثابتة سيري تحت السحاب بغير مركب

أيتها الكواكب قفي للظل... إنما أنت مرحمة الرب

إطلعي على قعر المياه.. ولا تغربي على المغرب

• عزف على السنتر - مصاحب للحوار.

أيتها الشافية استيقظي... نحن الآن في جنة عدن

انظري... الفطور جاهز... رغيف ساخن... عسل وسمن

لقد أنزلت المائدة... فتجنبي سوء الظن

انفسحي أيتها المحصورة... تزييني... فقد أذهب عنك الحزن

اقتربي... لا تتركيني هكذا... يانس ومشتت

بارد أنا.. محموم أنا.. عاجز حتى ... حتى عن الصمت

أحس بالدوار... كأني أموي... في بحر بلا قرار

مقيد بالعود والانتظار... حائر بين الماء والنار.

استغفر الله... أستغفر الله!! ياه!

عجبا.. كيف يذكر الله ... من لا ينساه!

وهو الذي لو أبدى لي عزته بالتمام

لانتشعت الأبصار وانخسفت الأفهام

خطف المناجل للسنابل

خطف الرياح... للألواح

خطف الجراح... للأفراح

سألته... فأجابني بلغة الإشارة.

الوقفه رؤية... وكلما اتسعت الرؤية... ضاقت العبارة.

منتهى العجب!.. الرب بلا عبدا.. والعبد بلا رب!

• رياح... موج... إعادة للموسيقى التمهيدية

فجأة... هاج... هاج البحر وماج

انقلب الزورق... وتقاذفتني الألواح

قال لي.. يا عبد الوهاج

تريد العلم والمال والتاج

وكلها طرقات... الطرقات فجاج

والفجاج مخارج ومحاج

صدق من قال... لي كيزرع الريح . كيمصد العجاج...

لقدج هزلت ... كثرة في الطلب... وقلة في الانتاج!

إيه يا لالا شافية... اعبي قلبي ما يصبر... وأغرامك هاج

علي... والله ما نساك الخاطر... طر يا وعدي طر...

ها كلي... ها كلي...

فقل لي يا عقل... ويا عقل قلني...

لقد جاءني الأمر... ومن واجبي أن أصونه.

الأمر أمر... وأنت تريد أن توقفني دونه.

فكرتوني... ذات مساء... وبينما أنا بين الحضور والغياب!

سمعت!.. طرقات!.. على الباب!

فتحتة... فإذا به السيد... مادة الحساب!

رحبت به.. ثم جلسنا.. حديث وشراب

سأله عن الجمع؟

فقال لي... يلا اخرج فيك السبع!!

ما بقي ليك ما ترجع.

غير سلم وودع.

سألته وما القسمة؟ قال أترك هذا لذاك.. وخل ذلك.. لسواك..

ولا تفكر فيما ليس لك.. فأنا مذاك ومولاك.

سألته عن الطرح؟

فقال لي... وهل يحتاج الأمر الى شرح؟

أما... أما عملية الضرب... فأضحكة يختلط فيها الشرق
بالغرب
منتهى العجب... فوين غادي؟
غادي لسوق الكلب
ما كاين غير انقب واهرب!!
احسب وزيد احسب... وفي الأخير... لاتين... لا حب.
لا ماء... لا قب... الحبيب... العجب...
فعلا إنها الدنيا... لهو ولعب... ولهذا السبب... أريد أن
أهرب.
فاخرجني... اللهم... من هذا المطب.
قال يا عبد القيوم... وهيتك العلوم لأخرتك.
فاستشر قلبك المرفف... لتبلغ للكشف
أشهديني تجديني... لأنك ولاني
فلحضرني بنيتك... لا للحجاب عني
الإيمان اختبان... وليس اختبان... يا عبد القهار
اخرج من قلبك كل شيء... أما لكي...
فخير العلاج يحصل بالكي.
إصعد... إصعد ما استطعت يا عبد الصمد.
اصعد... اصعد... لتري الحد.
اصعد وتعجب!
أما لتراني فأنا بظهر الغيب.
المهم... المهم... لا تجعل الباطل يستعير لسانك... فإنه
كالسهم
تطلقه... ولا تصيب به... وقد يرتد الي صدرك فتندم!
أليس كذلك؟ مالك ساكت؟ ... تكلم!
الحق فوق الأحكام والقواعد والأعراف.
الحق نبث وتبات... الباطل تزلزل وانجرف.
ان كنت معك .. فممن ستخاف؟
فاهدا... إهدأ... واحفظ أدمعك... كلمني كي أسمعك.
ولا تنظر لعل من كان قلبه .. ليس معك.
صحيح... صحيح... ولكن... أش المعمول؟
قال أدخل في الحلول... وتسلح بما أقول.
من كان عندي لا يكون بين الصعود والنزول
ولا بين المثول والأفول.
ما شي معقول... ما شي معقول؟
كيف نكون السائل والمسؤول؟
الجاهل والمجهول؟ القاتل والمقتول؟
إيوة... هنا جات! ناري واخلات! إيوة صافي... دبة عاد

كلمات إساءة لم فرأيت الأعمال كلها سنات!!
رأيت الخوف... وكيف... يصنع الحبار!!
رأيت الغنى... وقد صار نارا!!
رأيت الفقر... خصما يحتج!
ورأيت كل شيء... أمام اللاشيء ترتج!
رأيت! الملك... وكيف يفضي على الجار والمجور!
المهم...
جاءني العلم
فرأيت فيه الوهم.
تأملت عملي... فشعرت بالعار
اختبرت معرفتي... فرأيت النار.
فمن منكم يجيب عن سوالي يا سادة يا حضار؟
مرة أخرى أخدني من يدي... وقال لا تخف يا عبد الجبار.
لا تخف... فأنا مليل الليل... ومنهر النهار.
ناديته... يا الله... يا خالقي ومولاي
فأجابني بصوت... لا ككل الأصوات... كيف ذكرني مع
رؤية سواي؟
طيب... طيب... سأجرب... هاي... هاي... هاي...
الآن بدأت أفهم... كيف أخرج من حجمي إلى معنאי!
فاتني كل شيء... فأين فكري؟... حصلت على كل شيء...
فأين غناي؟
نجوت من الجحيم... فأين سكوتي؟
ظفرت بالجنة... فجن جنوني!
• موسيقى الناي مصاحبة للحوار
معها ضربات قلب فاصل علوي
يومها... بسط يده فوق... فما بقي فوق!
بسط يده تحت... فما بقي تحت!
تجلى الكل بين البسطتين فذهلت!!
الأنوار والأرواح في البسطة الفوقية!
الاجسام والظلم في البسطة التحتية!
قلب الكل بأصابع التحتية... فكنت أنا!
قلب الكل بأصابع الفوقية... فكان هو!!
نعم هو! ذو العزة والجلال!
فأين الواقع؟ وأين الخيال؟
قال لي... ما أنا في شيء... أنا فوق الإشارات والأمثال.
لا أنا في... ولا من... ولا عن... ولا أنا كيف؟ .. ولا ما
ينقال!

قلت أريد أن أنال رضاك... يعني أن أراك... أن أكون مثلك!
أست عبدك؟ إكشف لي سرّك يا سيد العارفين...
قال ناديني وإبك على نفسك.

أعوذ بك من سوء القرين

لماذا؟ لماذا؟... يا رحيم ويا كريم... يا من لم...

أما ... أما تراني أنذكرك؟ كما يذكرك الطفل قبل أن يتكلم؟

أدعوك... كما تدعوك المرأة حين تحلم

أنت العظيم... أما أنا فمجرد إنسان ضعيف في مطلبه.

إجعلني سلطة على هذا القلب لا عرف ما به.

قلبي... قلبي واقف في مبلغه... قلبي متهاك في مطلبه.

قال لي... يا عبدالنور.

ها قد جاء القلم.

فقل له عني... وتعلم.

كيف تقرّأ ما بين السطور.

قل له... علمني أن الحجب خمسة... كرماً منه ويدون

مقابل.

حجاب أعيان... حجاب علوم... حجاب حروف... حجاب

أسماء وحجاب جهل.

الله... آتاني من كل شيء... ما أكره وما أمواه

علمني أن أكون عبده الفارغ من سواه

قال تلك بداية التعرف على السر

تلك بداية الطريق إلى الحضرة... فلا تخف وإبشر

أواه... ثم أواه... انتباه...

ياه!!!... الأمر خطير... الآن عرفت ما معناه.

العبد الخائف... يعبد الخوف... فأين الله؟

العبد الراجي... يعبد ما يرجو... فأين الله؟

العبد المحب... يعبد محبته... فأين الله؟

العبد الغني... يعبد غناه... فأين الله؟

العبد المخلص... يعبد إخلاصه... فأين الله؟

• صوت عبدالله... عبدالله... عبدالله...

من المنادي؟ أنا عبدالير...

• أصوات متعددة: عبدالله... عبدالله... عبدالله...

إن كنت البحر فانظر...

ولسيفك فاشهر...

الله أكبر... الله أكبر...

• صوت البحر: عبدالله... عبدالله... عبدالله...

أنا عبدالمنعم... فمن المتكلم؟

• صوت البحر: إن كنت تفهم... فاقذف بما فيك .

أو بما تبقى منك في اليم

نعم!! أريد أن أرى شافية... فمن أنت؟! حتى تأخذها مني...

من أنت؟

قال البحر لا يرد اللآتي إلى البر... وسكت

اسمعي يا شافية... يا سطانة الأريام... لو تغيب ألف عام

لا بد ليك يكون رجوعي... وخاً تجف الآبار والأنهار...

والله حتى نسقيك ولو بدموعي.

رمانى البحر بأشائها الصغرى... بلا مبالاة... بلا مراعاة

ولا إحساس.

فوا حسرتاه... واحسرتاه... هاد المرة الضربة جات في

الراس... هادي هي هذي!!

منتهى العجب... ما هذه؟ ... فردة حداتها المذهب!!

قميصها المقصب!

أجل... أجل... كانت تلبس قبل أن ترحل...

هذا حزامها...! إنه الفاتا... نعم نعم!

منتهى البلية... أراني أجمع ما تبقى من شافية!!

• عزف ناي مصاحب للحوار...

يا الله... أمولاي ناجيني من وراء الوري إن كنت باقيا...

وسرّبي عن قرار ما يُستقر به... ما عدا شافيا

لي ولك الله يا مصدر الإلهام والبلاء.

يا امرأة... بل يا كل النساء... من عهد آدم وحواء.

علمني حبك... معنى الهدم... ومعنى البناء

معنى الغدر... ومعنى الوفاء

معنى الأخذ... ومعنى العطاء

معنى الضحك... ومعنى البكاء

معنى الرحيل... ومعنى البقاء

• عزف على العود مصاحب للحوار

فألهم أنت حسبي... اغفر للحلاج... وأبي حيان... وابن

رشد ولا تؤاخذهم بذنوبي.

إغفر لهم... ولي... لأنك أكبر من خطاياهم... ومن عيوبهم.

أما أنت يا ابن عربي... فلك ما تشاء من هواجسي ومن

كتّبي.

قل لهم عني... أكتب يا ابن عربي أكتب كل شهوة غير

170

الأسوأ من الرحيل... بقاء تحت سقف مهدد بالسقوط.
 الأسوأ من الحرب... سلام يراد به الاستسلام.
 الأسوأ من الجوع... الأكل من طعام اللئام.
 الأسوأ من الجفاف... تدفق مياه النهر في البحر.
 الأسوأ من العطالة... اشتغال في المحرمات.
 الأسوأ من الفناء... ذكاء يجرك نحو المهالك.
 الأسوأ من العطش... أن تشرب من ماء سيقك إليه غيرك
 الأسوأ من العري... التزين بلباس الغير.
 الأسوأ من الفرق في البحر... أن يتعذر عليك العيش في
 البر.
 الأسوأ من الندم... أن لا يكون لديك ما يستحق أن تندم
 عليه.
 الأسوأ من الظلام... ضوء يحجب عنك وضوح الرؤية.
 الأسوأ من العناسة... سعادة من وحي السراب.
 الأسوأ من القبح... ألا تكون جميلاً حتى في نظر أمك!
 الأسوأ من السفينة... شخص يعتقد أن الكون خلق من
 أجله... وأنه أحسن من فيه!
 الأسوأ من لغة الثعبان... طعنة خنجر في الظهر... من يد
 جبان.
 الأسوأ من الجشع... قناعة تنسيك المطالبة بحقك.
 الأسوأ من العمق... إنجباك لأبناء لا يحترموك!
 الأسوأ من العمى... أن ترى حبيبك بين أحضان عدوك.
 الأسوأ من الحق... أن يكون بيت خصمك من زجاج... ولا
 تجد الجارة
 الأسوأ من ألم الأضراس... هوانك بين الناس... وأي
 ناس؟!
 • الموسيقى التمهيدية - رياح .. موج...
 رياه... رياه... يا من همته... سبقت الهمم
 يا من وجوده... سبق العدم
 يا من اسمه... سبق القلم
 أموت وفي نفسي شيء من لا... ولكن... ولم...
 رياه... رياه... كدت أراه... كدت أراه...
 • أغنية رياه يا من همته سبقت الهمم...
 أصوات- عبدالله... عبدالله... يدي...
 - شافية... شافية... شافية...
 كدت أراه... كدت أراه...

شهوة الحب... لا يعول عليها
 المكان الذي لا يؤت... لا يعول عليه
 الكلمة التي تفهمها... لا يعول عليها.
 الشوق الذي يفتر عند اللقاء... لا يعول عليه
 العطاء بعد السؤال... لا يعول عليه.
 فيا أدعياء العظمة والحكمة
 ملئت الأودية القاحلة
 وسأركب هذه الراحلة...
 ماشي معقول... ماشي معقول!
 فيا أصحاب المفاتيح والحلول
 ترفعوا عن كل ما هو موصول.
 إنزعوا الخواتم.
 فإنه عثرة للروح...
 وللجسد قيود وجروح.
 اخلعوا العمامات.
 فإنها أثقال على الرؤوس...
 ووسوسة للنفوس.
 أنصمكم بالتية... ثم التية...
 أرموا المفاتيح فطلبت رب حميه.
 اشتدي أزمة تنفرجي.
 اشتدي أزمة وانفجري.
 أنا الآن بين الانفراج والانفجار
 فأيهما أتبع؟ أيهما أختار؟
 هكذا!!! ركبت زورق الحرف كي أفرج.
 ابتلعتني الأسماء... الأشياء ولم أبح.
 اختلطت علي المعاني... الألوان... فلم أعد لرى...
 الإشارات... الحروف... وهلم جرى...
 قال لي... هي أشياء... لا تشتري.
 فلن أوجه السؤال؟ أفوتني في أمري!
 لم أعد أدري... هل لأين عبد الجبار النفري؟
 أم للظروف التي أنجبتني؟ أم لحفار قبري؟
 الرحلة... انتهت...
 وشافية مشات... ضيقة دروب هذه الحياة...
 صرت العليل... أيها الحفار أعمل على توسيع مئوأي ولو
 بشيء قليل.
 الآن عرفت معنى البلاء... وكيف يضدها تعرف الأشياء؟
 عرفت أن الأسوأ من العصيان... هو طاعة الجبناء...
 الأسوأ من الكراهية... حب بالإكراه... وخضوع لغير الله.

عبد اللطيف اللعبي:

لا أؤمن بنظرية الأجيال ولا أشعر بأشياء قوية تربطني بالجيل الذي أنتمي إليه



حاوره: محمود عبد الغني *

لا بد من القطيعة حتى مع من نحبهم..

والكف عن مبايعة الرموز إلى الأبد

✦ : الأستاذ عبد اللطيف اللعبي هناك نوعان من الناس، نوع يريد شيئا من الحياة، ونوع آخر تريد منه الحياة شيئا، إلى أي نوع تنتمي أنت؟

✦ : يجوز الوجهان إذا صح التعبير أنا أريد من الحياة نوعا من المطلق، وأن تفي بكل وعودها لكنني مع ذلك أرفض وضع من ينتظر فقط تلك الوعود، فكما سبق لي أن كتبت ذلك، فأنا لا أنتظر من الحياة شيئا بل أذهب باستمرار لملاقاتها والكتابة بالنسبة لي هي تعبير عن عشقي للحياة، وعندما أكتب أشعر أنني في لحظة الحيوية الكاملة، وعندما لا أكتب أشعر وكأنني لا أعيش كأن طاقاتي الحيوية معلقة، وعندما تتوفر لحظة الكتابة، أشعر بأنني في كنه ولب الحياة، والكتابة هي بالتالي نوع من مقاومة الموت، ليس الموت البيولوجي، ولكن الموت الذي يحدث لنا عندما نسقط في اللامبالاة مثلا فتصاب بالفنور طاقتنا على التيقظ في النزوع إلى الاستقالة من عدد من الواجبات التي تفرضها علينا الحياة إذن لحظة الكتابة هي لحظة تركيز هائلة لطاقتنا الحيوية، أنا أطلب الكثير من الحياة، وأكيد أن الحياة هي الأخرى تطلب الكثير من الشاعر والكاتب، فأنا تكون جديراً بالحياة معناه أن تتجاوب في حياتك العمومية، في ممارستك، في علاقاتك الإنسانية بما فيها الأكثر حميمية، في التصاكنك الدائم

لا زلنا

نتعامل بكثير

من الخجل

مع اللغة

وكان طابعها القدسي

ما زال قائما

* شاعر من المغرب

بالموجودات وبكل ما يعبر عن الحياة، معناه استفسار ملكاتنا وطاقتنا الإنسانية من سمع ونظر وشم، وحتى الطاقات غير المتعارف عليها لحد الآن. إذن، سؤالك هو في صلب رهانات الكتابة

♦ أنت تنتمي إلى جيل وأنا إلى جيل آخر جاء بعد جيلك بكثير ومع ذلك ما هي الصداقة الجميلة تجمعنا. والحلم الجميل يؤلف بيننا ما نحن نجلس حول طاولة واحدة ونسعى إلى تأسيس حوار ونش الأفكار. أريد أن أسألك . ألا ترى أن كلمة «جيل» كلمة ميتة؟ وهذا ما يجعلني أستعاض عن تعبير «صراع الأجيال الشائع بتعبير «الارتباط المتبادل بين الأجيال».

♦ أنا لا أؤمن بمقولة أو نظرية الأجيال. ولا أشعر بالمناسبة بأشياء قوية تربطني بالجيل الذي أنتهي إليه. بينما أجد مع الأجيال السابقة واللاحقة نقط التقاء واهتمامات مشتركة أقول هذا لأنه عندما يتعلق الأمر بالإبداع تطرح فيه أمهات القضايا. وبالتالي كل جيل يحاول في لحظته التاريخية أن يعطي أجوبة عن أسئلة مرحلته، وأن يمني إنتاجا يستجيب إلى تلك المرحلة. منذ عشرين سنة وأنا أنادي بأن يتم نوع من القطيعة مع جيلي. لا أقول إن

الجيل الذي أنتهي إليه لم يحقق شيئا على مستوى التراكم المعرفي والإبداعي، ولكن رغم ملحمية تلك المرحلة أعتقد أننا في حاجة إلى دفعة جديدة، لأن الأدب قارة لم نكتشفها كلها وصيرورة الأدب هي في الحقيقة إعادة اكتشاف تلك القارة. وإذا أردت أن أعمم، ولنترك الحقل المغربي، أرى أن الإبداع الأدبي العربي تعثر خلال العشرين سنة الماضية، فهو يعاني من نوع من الاستنزاف، حيث وصلنا إلى الباب المسدود أو الحاجز الذي يجب اختراقه. فالحقل الأدبي العربي محتاج الآن إلى خلقة كبيرة لاسترجاع روح المغامرة، والكف عن مبايعة الرموز التي حقا أعطت الكثير ولكنها الآن أصبحت إلى حد ما عائقا أمام أي تطور. فلحد الآن (إذا حصرن الموضوع في مجال الشعر) مازلنا نقرأ لـ وعن محمود درويش وأونيس وسعدى يوسف وكان شيئا لم يكتب منذ ثلاثين سنة. طبعاً هذه أسماء كبيرة، لكن سنة الإبداع تتطلب التطور باستمرار، بل وأحياناً القطيعة حتى مع من نحبهم. وأريد هنا أن يفهم كلامي جيداً. عندما أدعو للقطيعة فليس معنى ذلك أنني أحرص على مناوأة أو نفي ما

أنجزه السلف من الكتاب والمعاصرين منهم. إن أي كاتب يحترم نفسه ووظيفته مطالب بإطلاع دقيق على هذا الإنجاز، وطنياً وعالمياً. ثقافة الكاتب الأدبية لها في رأيي وزنها الخاص في عمق تجربته. وهنا يكمن الألسف أحد مشاكلنا مع الكثير من الإنتاجات الجديدة. لكن ما أريد أن أصل إليه هو التدقيق في فهمي للقطيعة. إذ أنها مسألة بدئية بالنسبة لي. كل كاتب حقيقي وفي أي لحظة تاريخية يكتب فيها ينطلق من ذلك الشيء الخاص والفريد الذي يشعر به في داخله ويريد نقله للآخرين بلغة متميزة. ليس هناك تجربة إبداعية دون هذا الخاص والفريد. وعندما يستطيع الكاتب أن يكون في صلب ذلك، فهو موضوعياً في قطيعة مع التجارب الأخرى.

قد نغبر عن ذلك بشكل مذهب بالاختلاف، لكنه في اعتقادي ما يسمح للتجربة أن تكون في منأى عن التقليد والمبايعة أو المرجعية الكسولة.

♦ أثرت مسألة ذات أهمية كبيرة تتعلق بجيلك فتلك المرحلة لم تنتج لحظة نقوية لذاتها. فمارلنا لحد الآن نسع عن بعض المواقف التي تؤكد أن جيل الستينيات، وبعده السبعينيات. كان مشغولاً بالإيديولوجي والسياسة لكن الوجه الخفي من هذا الجيل هو الوعي التام بقضية الشكل، فالستينيات والسبعينيات هي المرحلة التي أنتجت روحاً أدبية شكلانية بامتياز. فما طرحته مثلاً مجلة أنفاس Souffles، الثقافة الجديدة، الزمن المغربي، البديل ... لم يطرح من قبل ولا من بعد

♦ أنا معك في هذا الرأي، فالدراسات التي كرست هذه الرؤية حول شعر الستينيات والسبعينيات موزونة في أغلبها وتطفي عليها اعتبارات سجالية لأنها غير مبنية على معرفة دقيقة لإنتاج تلك المرحلة. صحيح أن تعامل الثقافي مع السياسي والإيديولوجي كان حاضراً كعظمي. لكن وهذا هو الأهم خلال الستينيات ثم نحت نص أدبي جديد تماماً ليس فقط بالمقياس المغربي أو العربي، بل بالمقياس الكوني. وعندما أتأمل بشكل موضوعي في تجربة مجلة «أنفاس» أجد أنها تجربة تكاد تأتي من العدم. ليس في تجربة أنفاس مرجع، وكأنها كانت ثورة على المرجع. ومن هنا قوتها الجمالية. هذا شيء نادر في الثقافة. وهذا يحدث في عدة بلدان ومراحل، أن تأتي حركة هكذا وتقوم بنوع من الانقلاب الجذري على ما يسبقها، وتخلق

الأدب قارة لم

نكتشفها كلها.

وصيرورة الأدب هي

في الحقيقة إعادة

اكتشاف تلك القارة

لنفسها مرجعيتها الخاصة. أظن أن هذا الجانب لم يتم الانتباه إليه في المغرب في حين أن هناك دراسات في فرنسا وأمريكا وألمانيا واليابان وغيرها، قامت بمقاربة تجربة «أنفاس» وأبانت عن أهميتها.

♦ لقد قمتم بكل ذلك وأنتم صغار السن، لم يكن عمركم يتجاوز ثلاثين سنة أريد أن أسألك اليوم عما تبقى من تلك «الموجة الصاخبة»؟

«أظن أن مسار الأدب في أي بلد وفي أي مجموعة جغرافية ثقافية يتطور من خلال لحظات زخم استثنائية، حيث يتفجر الوضع فيتم فيها تأسيس قيم وأشكال جديدة. فإذا قارنا مثلا تجربة «أنفاس» بتجربة السرياليين في فرنسا أستطيع أن أطرح السؤال: ماذا بقي من الحركة السريالية في فرنسا؟ لربما إن أندري بروتون ليس هو الشاعر الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، لكن كل ما كتب فرنسيا وعالميا وحتى عربيا تأثر بذلك الانفجار الذي حققه السرياليون في ثلاثينيات القرن العشرين. الكتابة تدهورت، الجملة الشعرية تغيرت، الصورة الشعرية لم تعد كما كانت، كل ذلك نتيجة لذلك الزلزال الذي أحدثه السرياليين. أعتقد أنه كل ما كتب بعد مرحلة «أنفاس» يحمل بشكل أو بآخر ملامح تلك الموجة. وعندما تفرض حركة أدبية معينة نفسها في فترة معينة، فإن ما يأتي بعدها لا يمكن الانفلات من تأثيرها. ولا تنس

أن جيل «أنفاس» هو جيل ما بعد الاستقلال مباشرة، وأن هذا الجيل كان يحمل مهمة لم ينتبه إليها بما يجب وهي مهمة محو الاستعمار الثقافي، ففي مرحلة النضال ضد الاستعمار لم تطرح المسألة الثقافية بشكل واضح، وتم التركيز على النضال السياسي الذي أدى إلى الاستقلال. أما مهمة التحرر الثقافي فقد تحملها جيل ما بعد الاستقلال. إن المرور من الثقافة في ظل الاستعمار إلى الثقافة في ظل الاستقلال كانت مهمة جسيمة جدا وكانت تتطلب انقلابا في الحقل الفكري والثقافي.

♦ أنت تمتهن مهنة غريبة «الكتابة». فأنت لا تجد شيئا غير الإنتاج الرمزي، غير تأليف الكتب والإسهام في السجلات؛ ما المنفعة من وجودك؟ ككتاب ألا تطرح هذا السؤال؟

«أنا أنساءل بالأحرى لماذا تطرح هذا النوع من الأسئلة؟ أليس من حقنا كشعب أن يكون لنا كتاب؟ هل الكتابة ترف على

هذه الدرجة حتى نطرح على أنفسنا جدارة مهنة الكتابة؟ نحن بالعكس من ذلك في أمس الحاجة إلى الكتابة والأدب والفكر أكثر من الدول الغنية والصناعية، والتي تتمتع بعدد هائل من الكتاب والأدباء والمفكرين والمثقفين والفنانين والعلماء فما أحتاجنا للكتابة مادام واقعنا المجتمعي والإنساني والطبيعي لازال حقا بكارا. لم نتناول تجربة هذا الشعب وتاريخه وعوانده وتركيبته النفسية ولغته أيضا (بل لغاته) أدبيا وفكريا بما فيه الكفاية. خذ الحب مثلا لم نكتب عنه وفيه بعمق

ودقة. اعطيني رواية واحدة فيها قصة حب، بكل ترمزاته وأسئلته الصعبة وألغازه. هل نحن لا نحب؟ المغرب قارة إنسانية مازالت مطروحة للاكتشاف إلى حد بعيد. وسؤالك ناتج عن الأوضاع المريرة التي يمر بها المغاربة تخبا ومواقفين، الشيء الذي نتج عنه احتقار النفس. فالمغاربة أصبحوا يمتنونون احتقار الذات. لقد حان الوقت لتجاوز هذا الفصام القائم في ذاتنا.

♦ الأستاذ المبعي بعد تلك الجولة الشيقة في عالم أفكار وتجربتك في الحياة والكتابة أنتقل الآن إلى ما أعفوه محورا ثانيا في هذا اللقاء، ويتعلق أساسا بنوع من الكتابة يحظى بالأولوية لديك، أعني الشعر. ما هي أسرارك كشاعر؟ ما هي أنواتك وألبات عملك في ورشتك الشعرية؟

«لا أظن أن لي أسرار خاصة في الكتابة. فالكثافة نوع من القدر إذا صح التعبير. الكتابة لغز في آخر المطاف. لماذا في وسط اجتماعي معين، في لحظة تاريخية معينة يتعاطى رجل أو امرأة للكتابة؟ هذا فعلا لغز يجب أن ينضاف إلى لغز الموت والحياة والحب.

أستطيع أن أعامر بفكرة وهي أن أي مجتمع يعيش في صيرورة تطوره لحظات تاريخية دقيقة لا يصبح فيها الانتقال من وضع آخر ضروريا بل حتميا. وأكد أن هذه اللحظات تفرز، حسب كيمياء معينة، الأشخاص الذين سيحملون هذا التحول وبالتالي يعطونه حجما وشكلا وعمقا. نحن لسنا أنبياء أو مرسلين، نحن فقط كتاب. والكتابة شيء آخر لا علاقة له بالتبشير، لكنها تجربة لربما تحتل المركز في عملية الانتقال التي نتحدث عنها، إذ أن لها طاقة الحس أولا بوجهة التحولات التي ستحصل، ولها ثانيا تلك القدرة على تركيز التناقضات

إن المرور من الثقافة

في ظل الاستعمار

إلى الثقافة في ظل

الاستقلال كانت

مهمة جسيمة جدا

وكانت تتطلب انقلابا

في الحقل الفكري

والثقافي

التي يعيشها مجتمع ما (والمجتمع البشري بشكل عام)، زد على ذلك أنها لا تمارس التسجيل فقط أو ما يسمى بالشهادة، إنها تساهم أيضا في بناء المشروع نفسه بما لها من قدرة على الفعل ولو كان ذلك بوتورتها الخاصة، في الحساسية والمخيلة والفكر حتى. وهذا يحصل أيضا حتى في المجال السياسي، حيث نجد شخصا معينا في مرحلة تاريخية معينة تتركز فيه بعض التطلعات والتناقضات التي تتطلب حلا. إذن، ليس لي أسرار معينة. إنني كأني آخر بدأت الكتابة وتابعت هذا الرهان. وعندما أتأمل تجربة مجتمعنا أجد الصمت المهيمن. وعندما أقول الصمت أقول إن جزءا كبيرا من مجتمعنا يعاني من الأمية، وبالتالي فهو لا يستطيع تبليغ رسالته الإنسانية، على الأقل عن طريق الكتابة. وعلمنا هذه فضيحة، فشعينا له قيم عالية، ويتمتع بروح الفكاهة وذهنية النقد، ولكنه لا يستطيع التعامل مع اللغة والكتابة لتبليغ قيمه وأفكاره وخصائصه الروحية الغنية. والنتيجة أن الكنز يضيع وانطلاقي في عملية الكتابة كان مصحوبا بوعي بفضيحة الصمت المهيمن ثقافيا وسياسيا. وبالتالي أقول إن الكتابة بالنسبة لي هي رفض الصمت وإعطاء الكلمة بعدها الثقافي والتاريخي.

♦ . جاءت في جوابك أشياء يمكن التعامل معها كمفاهيم وكجميع المفاهيم هي طبعاً نسبية. فرفض الصمت في فترة معينة كان هو فلسفة طلائع المجتمع والنخب. وفي مرحلة أخرى بدأت هذه الطلائع تنادي بأشياء أخرى. فمن رفض الصمت والكفاح والنضال عبر القصيدة إلى تبني الأشكال الحديثة في الكتابة، إلى الدفاع عن شكل النص وتوتراته. فعندما أتأمل مسارك يقودني تأملي إلى استفسارك حول مفهوم من المفاهيم الأساسية والتي تؤمن بها وتمارسها بشكل من الأشكال سواء في كتابتك الشعرية أو الروائية، هذا المفهوم هو الحداثة في الشعر على الخصوص، على اعتبار أن العديد من الجوانب في حياتنا لا حداثة فيها.

• هذه العناصر أو المفاهيم التي تحدثت عنها أجدها في العمق مرتبطة فيما بينها. لأن الصمت ليس هو فقط تقيض الخطأ أو تناول الكلمة، إنه بالنسبة لي نوع من التكوين بالفهم التوراتي فعندما خرجنا من الاستعمار كانت المخيلة

والعقيدية المغربية مجرد مشروع. والاستعمار حاول أن يمس هذا المشروع. لكن مشروع الإنسان المغربي المتعدد بدأ بعد الاستقلال. فالحركة الوطنية لم تضطلع بالمسألة الثقافية كما أسلفت. فإذن رفض الصمت يمكن ربطه عندنا بالحداثة والتحديث. فما عبر عنه في تلك المرحلة هو جسد مغربي وذكرة مغربية وحساسية مغربية جديدة تماما وحديثة تماما. فقبل الاستقلال كان التقليد هو المسيطر في جميع المستويات. فرسم الولادة عندنا في المغرب كان حداثيا أكثر، أدق مما نسميه اليوم بالحداثة. لأنه نحت جسداً وذكرة وكتابة ليس من العدم، ولكنه عملية تكوين.

أما عن موضوع الحداثة كما طرحته، فهذه مقولة وصلت إلى حد الاستهلاك بعد عقدين أو ثلاثة من تناولها المستمر أنا شخصياً أقول بدون تحفظ أن الحداثة لم تعد تمنحني، وحتى عندما طرحت في وقتها المبكر لم تكن لتعنيني نظراً للمنهج الذي طرحت به. الحداثة كما طرحناها نحن في المغرب خلال الستينيات كانت عينية وملموسة. لأن الأمر في تلك المرحلة من استرجاع الكرامة الوطنية كان يتعلق بأمر أن نكون أولاً نكون فكريا وثقافيا وأدبيا. القطعية بالنسبة لنا لم تكن شكلية. كانت قطعية من أجل الوجود وخوض المغامرة الإبداعية انطلاقاً مما كان قد تراكم عربياً ودولياً في هذا الحقل. أقولها من جديد، الكتابة كانت تعني لنا التكوين، نحت الإنسان الذي كنا نصبوا إليه، إنساناً جديداً متحرراً من السيطرة الاستعمارية ومن كل ما كان يمت بصلة للتقليد، من كل ما كان ينفي عنا خصوصيتنا وتفردنا. كان الرهان هو أن يصبح المغرب (كفضاء جغرافي وإنساني وكعمق تاريخي) موضوع وبؤرة إبداع جديد كل الجدة، بدون أي عقدة وبدون أي استعلاء طبعاً.

إن المقياس الذي أقيس به الحداثة هو ماذا يقدم كاتب معين في لحظة تاريخية محددة. هل يطور الأدب؟ هل استوعب لحظته وشرطه الثقافي؟ ثم من يحدد الحداثة؟ بأي سلطة؟ بأي آراء؟ فأنت تلاحظ أن كاتباً أو شاعراً معيناً يأتي ويقرر الحدائي من غير الحدائي دون وجه حق. في اعتقادي أننا قضينا الكثير من الوقت في النقاش الطويل العريض حول مفهوم الحداثة، وأنا أطالب بالرجوع إلى النقاش حول الأدب نفسه، ما هي مؤسسات الأدب؟ ما هو الأدب الذي نحن في حاجة إليه اليوم؟ تقييم ما

الكتابة

بالنسبة لي

هي رفض الصمت

وإعطاء الكلمة

بعدها

الثقافي والتاريخي

أنتج لحد اليوم في حقلنا الأدبي، الاتفاق على الأقل على بعض القيم المرتبطة بالعملية الإبداعية. هذه هي القضايا التي تشدني شخصياً. ملاحظة أخيرة في هذا الموضوع. علينا الآن أن نقيس خطاب الدعاة المألوف بنتائج. منها الإيجابي وهذا ما لا غبار عليه ولكن هناك أيضاً السلبي، أنظر مثلاً للانتاجات الغزيرة التي توضع تحت شعار الدعاة. لقد فعلنا الآن مرحلة تحولت فيها روح المغامرة التأسيسية إلى نوع من الردة: اعتماد قاموس لغوي مثله، طفيان النزعة التجريدية، السقوط في بلاغية شعرية من نوع جديد تفوح منها رائحة القديم، النفور من الواقع باعتباره موضوعاً يسيء للشعر، التباهي بالمفوض كشرط من شروط الخطاب الشعري، إحياء الفكر والخطاب الفلسفي كعنصر مرافق لا زل «عمق» الرؤية وهكذا دواليك. ونتيجة لكل هذا فشرعنا بدأً بفقد تلك الشحنة الحيوية وذلك الصدق اللذين بدونهما لن يستطيع أن يصل إلى الناس، من هنا «أزمة» القراء التي نتهاكب عليها.

♦ :مسألة الدعاة مسألة إشكالية، لماذا؟ إنها تمارس في حياتنا بشكل جزئي. الدعاة في حياتنا مليئة بالتشوهات خطاباً حولها سليم. لا أنكر هذا. ولكن كيف تمارس وتعايش هذه هي المسألة. وقد تحدثت عن الدعاة في الشعر لأنه الممارسة الوحيدة التي يسمح لها بأن تكون حديثة، عكس الفكر الممنوع من أن يكون حديثاً فتمنح شاربنا العربي القديم وهذه المسألة حاضرة فالشاعر يفعل ما يشاء وبكل حرية. يدخل على الخليفة أو الأمير ولحيته تغطر خمرًا. لكن لو هام مفكر بنفس الشيء لقتل عند باب قصر الخليفة

♦ : يحدث هذا ربما لأن وظيفة الشاعر ظلت تقليدية في العالم العربي حيث الشاعر تقليدي بالمعنيين: بمعنى الارتباط بالسلطة والمباينة لها. هذا شيء موجود بأشكال متعددة مبطنة أحياناً وظاهرة أحياناً أخرى. ثم بحكم هذا التعامل مع السلطة هو نوع من الاحتقار للشاعر. إذن وظيفة الشاعر مازالت إلى حد بعيد تقليدية ولهذا ليس هناك احترام حقيقي له في بعض الأوساط، ويرافق ذلك عدم الوعي بخطورة الشعر في قلب الموازين ووضع الأصعب على القضايا الحساسة.

إضافة إلى أنني لا أتفق مع الفصل القاطع بين الكتابة والممارسة الاجتماعية. تجد شعراء في حياتهم المدنية ليست في مستوى شعرهم. لئأخذ شعر نزار قباني، إنه شاعر كبير ولكن

مضامينه تنهب في اتجاه معاكس للحداثة كما أتصورها. فهو لم يستطع التخلص من النظرة الماشية Machiste، الرجولية تجاه المرأة. في شعر قباني توجد ذكورية مفرطة. وهذا عنصر ينتمي بوضوح إلى الماضي. وإذا أخذنا المغرب كنموذج سجد أن هناك قضايا عدة مثل الديمقراطية، التحديث، حقوق الإنسان بما فيها حقوق المرأة، المساواة... إلخ لا يمكن لهذه القضايا أن تبقى موضوعاً على الرف ولا تجد لها صدى يذكر في كتابتنا، إننا بصدد معركة متعددة الأبعاد، لكن أدبنا يحوم حولها دون أن ينصهر فيها ويصيح أحد المتصارعين والمغالين فيها. كيف يمكن تجاوز هذا الوضع؟ يتم ذلك في نظري مثلاً عن طريق الالتفات إلى مادتنا الأساسية التي هي اللغة فكل لغة فيها أفخاخ، ومجموعة من التراكيب هي في العمق ضد المساواة والدعاة. وذلك يتطلب يقظة خاصة من طرف الكاتب تجاه اللغة ليفرز الأشياء المناقضة لتوجهاته.

♦ : لقد ريعت بشكل فكري بين الدعاة وبين أداة قد تبدو شكلية في نظر البعض. إن الشاعر الداعي، أو على الأقل الذي يستوعب الدعاة بكل ملاساتها، هو الذي يسعى بلا انقطاع إلى تفجير اللغة حسب تعبير أدونيس ومادام عصرنا هو عصر الأفكار، ألا تسعى إلى تفجير اللغة والأفكار وأنت في طريقك إلى النص الشعري؟

♦ : أنا أتفق مع أدونيس في موقفه من تفجير اللغة، شريطة أن تكون منطقيين مع أنفسنا ونذهب إلى أبعاد حل في الموضوع، فرغم أننا ننادي بتفجير اللغة، فإننا في العديد من التجارب لازلنا نتعامل بكثير من الفجل مع اللغة وكأن طابعها القدسي مازال قائماً، ليس في الواقع المعاش ولكن أيضاً في ذهن الكاتب. ومما يشد البعض أكثر إلى هذا التعامل هو اعتبار آخر بموضع اللغة ضمن الهوية، إن يضعون اللغة في مركز الهوية ويحدون هذه الأخيرة باللغة قبل كل شيء. هذا التحليل قد يجوز على المستوى النظري وله دون شك وجاهته عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن الهوية المهددة، لكن، بالنسبة للكاتب وبالتحديد خلال عملية الكتابة، فتبجيل اللغة والمباينة المستمرة لها، قد يصبح خطراً قاتلاً أعتقد (وهذا ما أمارسه على أية حال) أن علاقة الكاتب باللغة هي في كل الحالات، وكيفما كانت اللغة التي يكتب بها (لغة الأم أو الأب، لغة «أجنبية») علاقة صراع أولاً بأول. فاللغة، وإن كانت تعتبر تراثاً، تفرض عليك دائماً، وتفرض عليك جاهزة، بقاموسها

ونحوها وما وضع فيها مجتمعك عبر التاريخ من مضامين وإيديولوجيات ونظرة للعالم والكون والعلاقات الاجتماعية... الخ أن تكون الوريث هذا شيء، لكن أن تكثفي بالإرث هذا شيء آخر. اللغة تحمل إذن في طياتها أكثر من قيد، والكتاب الذي ينزع للحرية والتجديد والمغامرة، عليه أولاً أن يكسر تلك القيود لأن رماهته الحقيقي هو ابتداء لغته الخاصة التي يستطيع من خلالها تمرير ذلك الخاص والفريد الذي أسلفته في مستهل حديثنا. وإن لم يستطع إلى ذلك سيلاً في لغته الوطنية فأرض الله اللغوية واسعة. هذا ما فهمه مثلاً العديد من الكتاب ككونديرا Kundera، وإمانويل بيوكت وغيرهما. معبرين بذلك على أن الأهم في الكتابة ليس بالضرورة اللغة بل ما يستجني عن الكتابة من إنجاز في معرفة النفس البشرية وحيل التاريخ وفي الاقتراب من اللغز الذي طرحه علينا الحياة والموت بكل قسوة. لننقذه لشيء بسيط: أننا عندما نقرأ دوستويفسكي مثلاً، مترجماً بالضرورة، لا يهمنا كيف كتب بالروسية. الذي يشدنا إلى أعماله هي لغة فوق اللغات استطاع من خلالها أن يجعل من الإنسان الروسي في مرحلة من تاريخه الإنسان الكوني، شبيهنا وشقيقنا.

• تحدثت قبل قليل عن آفة من آفات الشعراء الكثيرة، وهي ابتلاءه من طرف السلطة وكنت من المثقفين الأوائل الذين رفعوا صوتهم ضد هذا الابتلاء. فعلى الكاتب أن يحافظ على استقلاليتيه وعلى هامشه الخاص والصغير. فأخطر آفة في رأيي هي آفة المسابرة والانقياد إلى الدارج والسلطة. كيف ينقد الكاتب نفسه من هذه الآفة؟ هل عليه أن يهتدي بحقيقة الأشياء أم ينصت إلى أصوات نفسه، أم ماذا؟

• • المسألة بسيطة. إذا كان الشاعر يبايع السلطة فهو شاعر ميت. وهناك العديد من الوقائع القديمة والحديثة تبين مصير الشعراء والكتاب الذين ربطوا مصيرهم بالسلطة. فالطاقة الإبداعية تتلاشى وتزول بالولاءات. لا يمكن أن نكتب بدون القيام بالثورة على الأوضاع وعلى الجامد. الكتابة احتجاج مستمر، هي معركة دامية أحياناً مع الواقع. فبدون هذه البذرة التمردية أو العصيانية لا يكون الشعر. أنا مثلاً عندما أتأمل الإنتاج الأدبي العربي والعالمي أجد أن صنف الشعراء «الصعاليك» هو الأقرب من مزاجي. الشاعر الصلوك هو الذي

كانت له اللقوة لاعتزال قومه ومن ثم بناء قيم أخرى تخصه كشخص. وهذه الاستقلالية عن كل ما هو مؤطر ومتعارف عليه، عن أية منظومة جاهزة اعتبره أساساً في الكتابة، وما يهمني هنا هو نوعية المسعى وليس الجانب الاجتماعي في المسألة. فأنا حيوان اجتماعي كما يمكن أن يلاحظ وليس لي ميل استثنائي للعزلة ولكنني أحرص فوق كل شيء على استقلالي، تلك الاستقلالية التي تريد كم جهة أن تسلبها مني القبيلة، الحزب، السلطة... الخ. وهذه المسألة ليست سهلة ففي مجموعتي الشعرية «شجون الدار البيضاء» أطرح مثلاً ضمن المعارك المطروحة عندنا، معركة الانتماء (وهو تعبير آخر عن الهوية). لماذا لا يمكن أن ننظر إلى المسألة بشكل مختلف أو على النقيض: الانتماء. أليست هذه معركة قيمة وجديرة بالتحضية؟ فالانتماء على قسوته ومخاطره قد تكون التجربة الضرورية التي تمنح فيما بعد للانتماء عمقه وصدقه وحرته التي يجب أن نبقى دائماً حريصين عليها.

♦ فئة الشعراء اللامنتهين قلة في العالم العربي بسبب إغراءات السلطة المتعددة والمتنوعة. إضافة إلى إغواءات الشهرة، أو بالأحرى إغراءات ما يسماه «ساراماغو» بـ «خواء الشهرة».

• • الهامش بالنسبة لي هو المركز. أن تكون في الهامش ليس معناه أنك هامشي. أنك بالأحرى مهمش بحكم طبيعة السلط عندنا التي تفرض عليك هذا الوضع لكن هامشك هذا هو الذي يسمح لك بأن تمارس حريتك وحقك في النقد، وأن تكون جديراً بوليفتك ككاتب ومثقف. إنه في آخر المطاف الموقع الأخلاقي الوحيد المتاح إليك في واقع سياسي ومجتمعي لم يعترف فيه لحد الآن بالإبداع كحقيقة مضافة فيالأحرى كغذاء حيوي. إنه المنفى الداخلي الذي يجب أن تكف نحن على اعتباره مأساة قاتلة فريماً كان حظنا إذ أنه يسمح بالتركيز على الأهم في الإبداع: الحضور، التيقظ، الحرية، الجهد المستمر والمعاينة الدقيقة لذات، النفاذ إلى الجوهر وتبذ المظهر، نحت اللغة وإعادة نحتنا حتى تصبح لغتك أنت بالتحديد، صوتك المتفرد.

♦ دائماً عندما نتحدث في مجال الأدب نجد أنفسنا أسرى لبعض المواضيع التي اعتقدنا أننا ناقشناها واهتنيينا

السقوط في بلاغية

شعرية من نوع جديد

تفوح منها رائحة

القديم. النشور من

الواقع باعتباره

موضوعاً يسيء للشعر

منها، من مثل هذه القضايا مسألة الآخر، القارئ. ففي «شجون الدار البيضاء» و«الشمس تحتضن» يحضر لديك هاجس الحوار مع الآخر الذي هو القارئ في هذه الحالة. فأنت تقوده من يده وتطور معه أفكارك ولغتك. الشيء الذي يجعل من قصيدتك مدينة بالطعم، وكلما كثر الطعم، كثر الصيد.

•• المسألة منطقية فنحن نكتب بالمادة الإنسانية لهذا الآخر، نكتب معه ومن أجله. وعندما تكون الكتابة حضوراً استثنائياً في الوضع البشري وضمن قضايا الإنسان على أرض الواقع الإنساني بكل تجلياته، يكون لها أوفر حظ بأن تكون خلاقة وبأن تصل الكاتب بالآخر، الشعر لا يأتي من السماء، بل ينبت من التربة ويصعد الأرض، وطننا الأوحى. رغم أن الكتابة هي أيضاً بنت العزلة والوحداية. عندما تكون أمام صفحتك البيضاء لن يأخذ بيدك أو يشفع لك أحد. لكن تلك العزلة بدورها ملينة بالحضور الإنساني، بكل ما ادرته خلال تجوالك وتأملك ومعابنتك لتجليات الحياة. عندما تكتب فإنك إذن في نوع من الحوار الصامت مع الآخر، إذن مع القارئ المحتمل.

لهذا فإن الكتابة بدون قراء عملية مبتورة. زد على ذلك أنه عندما ينشر النص، فإنه يبدأ مغامرة ثانية لا تتحكم فيها أنت. إنها مغامرة تتم عبر القراء القراءات المتعددة، وهذا أجمل ما يمكن أن يحدث للنص. فكل قارئ يأتي إليه بحاجيات وتساؤلات وحرقة وجراح ورغبات أيضاً. وهذا ما يسمح للنص بأن يصبح متعددًا ومواكبًا للحاجيات الإنسانية عبر الزمن. كل ذلك يجعلني بصراحة غير مستاء لكوني كاتب.

• : عندما قرأت «شجون الدار البيضاء» ترسخ لدي انطباع بأنك تبدأ الكتابة والخلق بدافع غامض، بشيء ما ينغمسه الوجود، إلى أن تنتهي إلى تشكيل قصيدة. هل الكتابة دائما خلق من عدم؟

•• : عندما أكتب أواجه ليل الكلمات. أتأمل هذا الليل، وقجاة تظهر نجمة معينة تقودك إلى طريق أو مسار معين. نحن لا نكتب بالواضح، ولو كان الأمر كذلك لكتبنا مقالات وتحليلات. إننا نكتب ما هو غامض فينا. وما هو مستصعب علينا في الواقع وفي الذات. وما هو صامت فينا، على اعتبار أن مادة الكتابة هي للصمت، هي الصراع مع الصمت القاتل. وعندما ينفجر الينبوع يخلق عالم مدته من الكلمات واللغة والخيالات والأفكار. وهذه من معجزات الكتابة. وقبل الآخرين يقاها

الكاتب بما حصل وتشكل أمامه فيتأمل نمته بنوع من القلق. • : ارتبط اسمك في المغرب بالكاتب الجسر الذي يربط العلاقة ويقيم الحوار بين حضارتين وأنت تقوم بذلك إلى جانب شعراء وكتاب آخرين من الأنثاء العرب : أدونيس، كمال أبو ديب، إدوارد سعيد، محمد بنيس... الخ. كما أن اسمك ارتبط بإنجاز الأنطولوجيات الشعرية وترجمتها إلى اللغة الفرنسية وهذا نوع من الحوار بيننا وبين الآخر فبعد أنطولوجيا الشعر الفلسطيني شرعت في إنجاز أنطولوجيا الشعر المغربي بالعربية والفرنسية والأمازيغية. وهذا إبحار في مياه عميقة وصعبة أريد أن أعرف الخلاصة.

•• : لا يمكن أن نتحدث عن خلاصات. الأنطولوجية التي اشتغل عليها منذ ثلاث سنوات هي بمثابة قراءة شخصية للشعر المغربي بكافة لغات تعبيره منذ استقلال المغرب وإلى الآن. ورغم ذاتها فإن قراءتي هذه هي قراءة موجبة للأخر وبالتالي فإني اعتبرها خدمة لهذا الشعر الذي يستحق أن يعبر الحدود ويلتحق بما هو حي في الشعر المعاصر بعامة. وأريد أن أؤكد هنا أن شعرنا يحتوي على أصوات كثيرة لا يهتم بها عندنا محليا فبالأحرى عربيا. وهذا ناتج محليا من نزعة احتقار الذات التي سبق أن تحدثت عنها وعربيا عن النزوع، الذي وإن خف لم يخف بعد، إلى اعتبار أن القيم الإبداعية حكر على المشرق. وهي خرافة أكل عليها الدهر وشرب لكن انعكاساتها لا تزال قائمة وأعتبرها من أخطر المظاهر في واقعنا الثقافي العربي. ليس الغرب وحده الذي يرانا كهامش غير نافع بل أيضا مشرقا معيننا منفلقا على أفكاره المسبقة وجهه بالآخر مدافعا بشكل عبثي عن احتكار بدون جدوى. إذن، العمل الذي أقوم به هو أيضا دفاع عن الحقيقة ووقفه بجانب المهشم المهدور الحقوق.

أريد فقط، ليس من باب التباهي بما قمت وأقوم به أن ألفت الانتباه إلى ما أتمنى أن يصبح عندنا وظيفة من الوظائف التي على الكاتب أن يتحلى بها وهي خدمة الآخرين من زملائه. هذا يتطلب طبعا قراءة الآخرين وتتبع إنتاجهم ثم بذل الجهد من أجل تقريبهم إلى جمهور القراء. يجب أن يصبح ذلك نوعا من التقاليد الإيجابية عندنا عوض ما نلمسه للأسف من تجاهل وجعل متعدد بل من تحقير وتحامل أحيانا. إذا كنا نطمح حقا بالمجتمع المتحضر، فهذا يبدأ عندنا ككتاب بالإنصات للآخر والبحث عن ممكن القيمة والإبداعية المتميزة فيه.

كارلوس فوينتس :

في مديم الثقافة الخلاسية للمكسيك وأمريكا اللاتينية



الهجرات الكبيرة تصوغ مظهر

البلدان، وخلصا لها من الانفلاق

ترجمة: حكيم ميلود *

حاورة: فاييو قامباو / (المجلة الأدبية الفرنسية/ العدد ١١٦ يناير ٢٠٠٣)

يعتبر كارلوس فوينتس أحد كبار كتاب أمريكا اللاتينية اليوم. ومنذ خمسين سنة لم يتوقف عن الكتابة وتقديم روايات مذهشة لقارائه الكثيرين، حيث عرف كيف يحكي فيها ببراعة وذكاء، الوجوه المتعددة لموطنه الأصلي: المكسيك، لتناقضاته وآماله، لتاريخه وثقافته وسحره. بعد أسفار كثيرة، يعيش الآن بين لندن ومكسيكو، مع الإبقاء على علاقات عميقة مع فرنسا التي أمضى فيها سنوات طويلة.

يقترح علينا في كتابه الأخير «ما اعتقده» *ce que je crois* نوعا من الألفبائية *abecedaire* الشخصية جدا، أين يعود إلى مساره وإلى بعض الموضوعات القريبة من قلبه. يشكل الكاتب المكسيكي، وهو يناوب بين الذكريات الشخصية والتأملات السياسية، بين التعليقات الأدبية والانفعالات الحميمة، سيرة ذاتية ثقافية متفردة ورائعة، يسلم فيها مفاتيح حياته وإبداعه، فمن صداقة إلى بونويل، ومن فولكنر إلى الحرية، ومن الأوديسة إلى الثورة، من الجنس إلى كره الأجانب *xenophobia* تبدو فصول الكتاب مثل مداخل معجم شخصي غنية بالمفاجآت التي تساعدنا على فهم أفضل لقناعات رجل لم يعد تبحره المعرفي وأناقته ودمائه بحاجة للإثبات.

اكتشفنا أن لدينا ما نقول.
وأنه باستطاعتنا أن
نحكي كل ما لم نستطع
قوله خلال ثلاثة قرون.
كان هناك الكثير لإبداعه
وكان هناك تراث يجب
خلقه، من هذا الاكتشاف
الخارق تنبع قوة وعظمة
الروايات اللاتينية أمريكية.
هذه الروايات التي جمعت
بسرعة تحت وصف
السواقعية السحرية

* شاعر ومترجم من الجزائر

**** كيف ولد هذا الكتاب يا كارلوس فوينتس ؟ هل هو حوصلة لحياتك؟**

- إن الأمر لا يتعلق بسيرة ذاتية تقليدية، إنه بالأحرى حوار شخصي جداً مع نفسي ومع بعض تجارب حياتي عبر أجناس أدبية متعددة، إنه كتاب اعترافات أين مزجت الذكريات، التأمل والحكي، زد على ذلك أنني عندما بدأت التفكير في هذا الكتاب، كان نموذجي «الدونكيشوت» إذ تجد كل من السيرة الذاتية والاعتراف، والخيال مكانها في هذا الكتاب. قررت بعد ذلك، أن أكتب فصلاً مستقلة ثم أرتبها أقبانياً، لأنني لم أكن أريد أن أكتب كتاباً له مسار خطي، على العموم، يتوقع القارئ دائماً، في كتاب مذكرات، مساراً كرونولوجياً، لكن نستطيع تبني إيقاع آخر، على منوال غارسيا ماركيز في سيرته الذاتية المدهشة، إن الصيغة الأقبانية أتاحت لي الكتابة حسب مزاجي، ففي يوم ما أكتب عن بلزك، وفي اليوم الموالي عن الفيرة، فاسحاً مجالاً أوسع للمخيلة.

**** تستحضر على طول الكتاب عدة بلدان عشت فيها: أمريكا، سويسرا، فرنسا أو الأرجنتين، ماذا ترك هذا التيه في ذاكرتك، وفي علاقاتك مع موطنك الأصلي، المكسيك؟**

- إننا نعيش في عالم كوسموبوليتي، إذن نحن كوسموبوليتيون، والكتاب كانوا كذلك، وسيكونون أكثر غير أن لي جذورا مكسيكية عميقة، ففي الفترة التي كنت أتبع أبي في ترحاله الدبلوماسي، في أمريكا وبلدان أخرى، كنت أمضي كل عطلي في المكسيك، بعد ذلك سكنت هناك لفترات طويلة، ففي فترة الخمسينيات مثلاً، كانت تحركاتي محدودة جداً في تلك المرحلة، بما أنني كنت موضوعاً على القائمة السوداء للولايات المتحدة الأمريكية، تلك القائمة الماكارونية، حيث كنت في صحبة جميلة مع سيمون سينجوري مثلاً، وإيف مونتان، وميشال فوكو، وجراهام غرين، وإيريس مردوخ، وآخرين كثر. كان غارسيا ماركيز يشر دائماً إلى التقاؤس في الموقف الأمريكي: فهم يمنعوننا من الدخول إلى بلادهم، في حين كانوا يسمحون لكبتنا أن ندخل، وهي كانت أكثر

خطراً منا، بالنسبة إلينا، كانت هذه الوضعية مثيرة للسخرية في العمق، لكن في الولايات المتحدة دمرت الفزعة الماكارونية الكثير من الناس، والمواهب، وحياة أشخاص وعائلات. ولحسن الحظ تحرك المجتمع المدني الأمريكي، مما سمح بإنهاء هذه المرحلة السوداء.

**** لفرنسا حضور كبير في كتابك «ما أعنفقه»...**

- لقد أمضيت سنوات طويلة في باريس، لقد كنت في منتصف السبعينيات سفيراً لبلادي هناك، إقاماتي الأولى بدأت في الستينيات. وفي ١٩٦٨ كنت مع خوليو كورتزار وأصدقاء آخرين، عند حواجز الحي اللاتيني. كانت أحداث ٦٨ لحظة رائعة للأخوة والمتعة، لحظة كرنفال حيث تم لأول مرة نقد المجتمع الذي ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم، أي مجتمع الاستهلاك المسيطر عليه بالمال، ولكن أيضاً بالبطش والمظورية والسطحية.

**** هل كان لحماسة هذه الفترة أثر في أدبك؟**

- إنه لمن الصعوبة الحديث عن علاقات مباشرة بين السياسة والأدب، لأن الأمر يتعلق في الغالب بعلاقات آنية، فإذا كانت أحداث التاريخ تترك آثارها في الكتابة، فإنها تظهر غالباً في وقت متأخر جداً. استطعت مثلاً، أن أكتب عن الثورة المكسيكية، فقط، لأنه كان بيني وبينها مسافة زمنية كبيرة، مما جعلني أنظر إلى هذه الأحداث من زاوية مختلفة، الأمر نفسه بالنسبة لمجزرة ١٩٦٨ في مكسيكو، في ساحة الثقافات الثلاث، لم أستطع الكلام عنها إلا بعد ثلاثين سنة، في رواية «لورا دياز».

**** تعيش الآن، ومنذ عشر سنوات في لندن. هل تشعر بالراحة هنا؟**

- لي في لندن حياة منظمة وهادئة تتيح لي أن أعمل جيداً، أنهض باكراً، وأكتب كل يوم حتى منتصف النهار، أعرف القليل من الناس هنا، وبالتالي فأنا لا أزعج باستمرار. على العموم، أمضي الشتاء في المكسيك، لكن هناك لا أستطيع الكتابة لأن الحياة، والأصدقاء، والعائلة ودعوات العشاء، والنقاشات... تأخذ كل وقتي، لكي أكتب رواية، أحتاج إلى الهدوء ويجب أن أعطيها كل الوقت، ولا أعيش إلا من أجلها، يلزمي إذن أن أنزل،

لكن في المكسيك، وعلى العكس من لندن، ذلك مستحيل.
* يبدو أن علاقتك ببلادك يشوبها التعلق
والمسافة.

- هذا صحيح، لقد عشت نصف حياتي في المكسيك،
ولكن فقط بالعيش بعيدا عن بلادي، تمكنت أن أجد
المسافة الضرورية، والزاوية الصحيحة لكي أتكلم عنها.
كان لي مزية الابتعاد، مما سمح لي أن أرى بشكل أوضح
عيوبها، وأن أخوض، مثلاً، صراعاً داخل الثقافة
المكسيكية ضد الشوفينية الوطنية، لقد كانت هناك فترة،

بالفعل، اعتُبر فيها كل ما ليس مكسيكياً سينا،
كأن يقال أن قراءة «بروست» يعني «التموس»،
أردت إذن أن أفصح هذه النزعة.

* تتكلم في «ما أعتقد» عن المكسيك كما
عن «أرض غير مكتملة»، لماذا؟

- يسود عند كل المكسيكيين الانطباع بأن البلاد
لم تُشيد بشكل كامل، وهي تحيا في وضعية
نزيف، مادام تشييدها لم يكتمل، وبما أن حزبا
واحدا سيطر لمدة سبعين عاماً، فإن البلاد وجدت
نفسها في نوع من الجمود، عرقل إكمال تطورها
وتحولها، إن إمكاناتها العظيمة لم تستعمل
بكامليها، ونحن اليوم مازلنا في فترة انتقال
ديمقراطي، حيث لاتقل العقبات والمشاكل.

* منذ عشرين سنة في «كريستوف
وبيضته» كانت رؤيتك للمكسيك تقريبا

قيامية، هل تطورت الأوضاع اليوم؟

- التلوث، واللا أمن، والجريمة ما زالت أسوأ مما هي عليه
في روايتي في تلك الفترة، لم أكن أريد بالتأكيد كتابة
نبوءة، لكن أصبح كل ذلك، للأسف، حقيقة، بل أسوأ، لقد
تخيلت بالإضافة إلى ذلك غزواً أمريكياً للبلاد، لكن ذلك
لم يحصل لحسن الحظ، حتى وإن كنا لانعرف... (يضحك)
هذا يعني، أنه في ميادين أخرى، لم تعد الوضعية كارثية
كما كتبت عنها: فالبلاد تعيش تحولا نحو الديمقراطية،
ولدينا انتخابات حرة وصحافة حرة، إنها نقطة إيجابية.

* في كتابك، تقدم غالبا، مديحا للامتزاج الثقافي،
هل يُعتبر ذلك مظهرا أساسيا للمكسيك؟

- لقد كانت المكسيك دائما بلادا خلاسية، وستبقى
دائما، إن ١٠ فقط من السكان هم من أصول بيضاء،
و١٠ فقط من أصول هندية، والآخرين هجاء، بعد خمس
وعشرين سنة لن يكون لا بيضا حقيقيين، ولا هنودا
حقيقيين ستكون المكسيك خلاسية بالكامل، هذا واقع،
يمكن أن نشكو منه أو نفرح له، وفي كل الأحوال، فإن
الهجانة تنتمي لهوية بلادي، حيث يستيق

حيث يستيق الواقع

كنوع من النبوءة

مستقبل العالم كله.

بما أن كل الأرض

تتجه إلى الامتزاج،

إن الهجرات الكبيرة

تصوغ مظهر البلدان،

في الوقت الذي تكون

فيه خلاصا لها

الواقع كنوع من النبوءة مستقبل العالم كله،
بما أن كل الأرض تتجه إلى الامتزاج، إن
الهجرات الكبيرة تصوغ مظهر البلدان، في
الوقت الذي تكون فيه خلاصا لها، لأن بلدا
ينفلق على ذاته مهدد بأن يفقد هويته، تتشكل
الهوية دائما في التواصل والتبادل مع
الآخرين، لا في الانعزال. إن الهجانة تتجاوز
اليوم حدود المكسيك، لتصبح، مثلاً، حقيقة
للولايات المتحدة، أين يتكلم خمسة وثلاثون
مليون ساكن اللغة الأسبانية، ولوس أنجلوس
تحتل المرتبة الثالثة في المدن التي تتكلم
الأسبانية، بعد مكسيكو وبوينس آيرس وقبل
مدريد أو برشلونة، ولكن يوجد فيها في الوقت
نفسه شوارع بأكلها مسكونة من قبل كوريين
ويابانيين. إن لوس أنجلوس هي بيزنطة القرن
الواحد والعشرين، نموذج ملموس لهذه الثقافة الخلاسية
لهوض المحيط الهادي، والذي يتطور كل يوم. خلال
بعض القرون القادمة لن يكون لدينا أعراق نقية
وخالصة.

* لقد خصصت للعلاقات بين العالم المكسيكي
والعالم الأمريكي مجموعة قصص عنوانتها «حدود
الزجاج»..

- لهذا الكتاب منزلة خاصة عندي، فلكي أكتبه أمضيت
سنة أشهر في المدن الواقعة على الحدود بين المكسيك

سوينكا، أو بن أوكري. في إفريقيا، في تركيا، في أمريكا الجنوبية، في زيلاندا الجديدة، في الهند، وفي كل مكان، يُظهر لنا ازدهار الرواية غنى وتنوع الإبداع، الذي لا يمكن أن يكتفي بنموذج واحد. هذا الأدب العالمي الجديد يمثل مظهرا إيجابيا للعملة. والبلدان التي كانت فيما مضى على أطراف الإمبراطورية، تقدم اليوم مساهمة مهمة للأدب العالمي، وهكذا فإن أجمل الروايات المكتوبة باللغة الإنجليزية هي من إنتاج كتاب جاءوا من المستعمرات القديمة

**** هل يمكن أن نقول الكلام نفسه عن اللغة الإسبانية؟**

- جزئيا فقط، لأن أمريكا اللاتينية كان لها دائما تراث أدبي رائع، فالمجدد الكبير للشعر المكتوب بالإسبانية كان شاعرا من نيكاراغوا، وهو «روبان داريو» وإذا كان غارسيا لوركا قد ساهم في تجديد الشعر اللاتينو أمريكي، فإن «بابلو نيرودا» جد الشعر الإسباني.

إن التبادلات بين إسبانيا وأمريكا اللاتينية كانت دائما مثمرة، لا يجب إذن الكلام عن أدب إسباني، مكسيكي، أو أرجنتيني، ولكن عن أدب مكتوب باللغة الإسبانية فقط، ذلك الذي أسميه أدب منطقة المانش، منطقة سرفانتاس، الذي يعانقنا جميعا. إنني أجد نفسي في مكاني الطبيعي داخل المجال الأوسع للآتينية

**** هل تعتبر «سرفانتاس» أهم كاتب بالنسبة إليك؟**

- على الإطلاق، إنني أقرأ «الدون كيشوت» كل سنة باستمرار، وفي كل مرة هي قراءة مختلفة بالنسبة إلي، وجدت في هذا الكتاب الحرية الهائلة لتعددية في الأجناس: رواية الفروسية، رواية الحب، الرواية الجيژنطية، الرواية داخل الرواية... في أحد مشاهد الرواية، يدخل «الدون كيشوت» إلى مطبعة - إنها المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة في رواية - أين كانوا يطبعون كتابها يسمى «الدون كيشوت» هذا هو التراث الأدبي للمانش حيث يتحول الأدب إلى خيال دون أن يزعم أنه الواقع، بين سرفانتاس وستيرن وديدرو، هناك

والولايات المتحدة، وهي إحدى أطول الحدود في العالم، وكما في جميع العوالم الحدودية، نجد قضاء مدهشا، وفي أوج التحول، تنعاش الاختلافات بين ثقافتين تتصادمان مع ولادة حقائق ثقافية جديدة، لسانية ومزاجية... على هذه الحدود نشهد انبثاق ثقافة مستحدثة يمكن أن نسميها «مكسامريكية». بالمقابل، وعلى العكس مما يمكن أن نعتقد، فإن الاختراق المكسيكي للجانب الأمريكي يبدو أكثر معايينة من الاختراق الأمريكي للمكسيك. فبالدي لم تفقد لغتها، ومطبخها، وعاداتها، وديانتها وتاريخها، التأثير الأمريكي هو سطحي بالأحرى.

**** لسأسف، ينتج أحيانا عن تلاقي ثقافتين مختلفتين: التخوف واللاتسامح وكره الأجنبي. هل أنت قلق من هذا؟**

- يحدث هذا فعلا، ويجب إذن أن نكون حذرين، إن نتائج العولمة غالبا ما تكون متناقضة، سواء على صعيد «القرية الكونية» أو على صعيد «القرية المحلية»، إنها تمنحنا مؤهلات رائعة في ميادين التكنولوجيا والتجارة والاتصال وحقوق الإنسان، لكن، بالمقابل، هناك المظاهر السلبية، إن عولمة بدون قانون تنتج مثلا السيطرة المطلقة للأسواق ونوعا من الداروينية الاجتماعية على مستوى العالم. وما يترتب عن ذلك، ويتناقض، هو أن السلع تكون حرة في التنقل، لكن البشر لا. على الصعيد المحلي، يمكن للعولمة أن تؤدي إلى إعادة اكتشاف الهويات والتقاليد المحلية، ولكن قد تؤدي أيضا إلى كره الأجانب والوطنية الزائدة والتطهير العرقي. يمكن للعولمة أيضا أن تجعل الإعلام والثقافة ينحرفان نحو مشهدية سطحية موجهة فقط للتسلية.

**** مع ذلك أتاحت العولمة أيضا في الميدان الثقافي اكتشاف آداب جديدة، أصبحت اليوم مصدر ثراء للأدب العالمي، وقد أشرت أنت بنفسك إلى هذا في كتابك «جغرافيا الرواية»...**

- قبل خمسين سنة، لم يكن أحد يتوقع أن نيجيريا سيكون لها ثلاثة كتاب كبار مثل شينيا أشيبا، وويل

استمرارية، نجدها فيما بعد في أمريكا اللاتينية في أعمال الروائي الوحيد الكبير اللاتينو أمريكي في القرن التاسع عشر : ماتشادو دي أسيس، وقد تعلق بهذا التراث بعد ذلك بورخس وكتاب آخرون من قارتنا.

*** هل لعبت الثقافة الفرنسية دورا مهما في تكوينك؟**

- نعم، ففي فترة شبابي، ان أبي ينتظر كل شهر على رصيف ميناء «فيرا كروز»، السفينة القادمة من «الهافر»، والتي كانت تحمل ما جد من الآداب الفرنسية، كان أبي يحب كثيرا الأدب الفرنسي، ومن ثم توفرت لي في بيتنا دائما قراءة الكتاب الفرنسيين، وفي سني التاسعة عشر، ركبت باخرة من فيرا كروز إلى روتردام،

حاملا « الكوميديا الإنسانية » ومعجما، ولم أفعل خلال الأسابيع الثلاثة للسفر سوى قراءة «بلزاك»، قرأت بعد ذلك كثيرا من الكتاب، لكن درس « بلزاك » كان أساسيا بالنسبة إلي لقد علمني أنه يمكن أن أكون كاتباً للواقع الاجتماعي وكاتباً للعالم الخيالي، بفضلته اكتشفت أن الواقعية والخيال يمكن أن يتعايشا بشكل جيد، هذا الدرس الذي حاولت أن لا أنساه بعد ذلك أبدا.

*** ونحن نقرأ « ما أعتقد » نشعر أن السينما هي الأخرى كانت لها أهميتها الكبيرة في تكوينك، هل هذا صحيح؟**

- بلى، فحتى ولادتي لها علاقة بالسينما، بما أن أمي عاشت مخاضاتها الأولى بينما كانت في قاعة سينما تشاهد فيلما صامتا « الفجيرة » لـ كينغ فيدور. في سنوات الثلاثينيات كانت السينما بالنسبة إلينا هي اكتشاف وجه « غريتا غاربو»، تلك الصورة التي لن تنمحي أبدا. كان سحر القاعة المظلمة يتيح لنا أن ننعكس أفكارنا ورغباتنا على الصور، لقد وقعت في حب السينما في هذه اللحظة بالذات، حيث كنت أذهب مع أبي مرتين في الأسبوع، وكانت أمي تقول لي دائما أنني أشبه «إيرول فلين... (يضحك).

*** السينما بالنسبة إليك، هي أيضا صداقة « بنويل »**

- إنه كان أحد كبار الخلّاقين في فن السينما، ولكن بالنسبة إلي كان الخصوص، صديقا رائعا، كنا نلتقي، في مكسيكو، كل جمعة من الرابعة إلى السابعة، ولانتجأوزها، لأنه كانت لديه عادات رابح، فقد كان ينام مبكرا، معه تشعر أنك تحاور التاريخ الجمالي والفني للقرن العشرين، إنه ساهم في الطليعة السوربالية العظيمة ولكن كان يتكلم عن ذلك بدون ادعاء وبكثير من الدعابة. في سنة ١٩٦٧، كنت في لجنة تحكيم مهرجان البندقية مع غويتيسولو، حيث شارك «بنويل» في المسابقة بفيلم «جميلة النهار»، لقد فعلت كل ما في وسعي لأجعل يحصل على الأسد الذهبي على حساب «السينية» لـ «غودار » و«الصين قريبة» لبيلوشيو، لقد أقنعنا أحد أعضاء اللجنة الروس، والذي لم يكن يريد في البداية منح صوته لأحد السورباليين السابقين، والذي أنتج فيلما في بيت دعارة، قلت أقنعناه بأن قلنا له إنه لا يمكن لسوفياتي أبدا أن يختار فيلما يشير إلى الصين، لأنه قد يتعرض للإعتقال في «القوقاق» بسببهم، بعد عودته، وهكذا قرر أن يمنح صوته لبونويل.

*** هل كتبت سيناريوهات؟**

- لقد حاولت أن أكتب مع غارسيا ماركيز، لكي نتمكن من الصرف على رواياتنا، لكننا كنا مؤلفي سيناريوهات فظيعين، فقد كنا نمضي ساعات في مناقشة مجرد نعت بسيط، في الواقع كنا نقدم أدبا أكثر مما نقدم سينما، في النهاية أدركنا أنه لم يكن قدرنا أن نقدد السينما المكسيكية. قدرنا كان أن نكتب روايات.

*** على ذكر الرواية، لقد كتبت . يعطي الروائيون واقعية لغوية للنقص غير المكتوب من العالم. هل هذا هو شعاعك؟**

- كل روائي يعرف أنه بجانب العالم الواقعي، يوجد

كان سحر

القاعة المظلمة

يتيح لنا أن ننعكس

أفكارنا ورغباتنا

على الصور

عالم آخر ليس مكتوباً، لقد تحدثت في هذا الموضوع مرات عديدة مع إيطالو كالفينو. إن الرواية هي مثل شبح للعالم، لا يراه إلا الكاتب، يقول الروائي حينئذ ما لم يقل بعد، وما لم يدون بعد في قانون العالم، كل هذا يصح بشكل أكبر في أمريكا اللاتينية، حيث العالم الأدبي اللاتيني، هذا العالم الذي كان غنائياً في الأساس، قد دُمّر وقُهر بسبب الغزو الإسباني، بعد ذلك منعت محاكم التفتيش والقضاء الإسباني كل تصدير للكتب إلى أمريكا اللاتينية مدة ثلاثة قرون، هكذا في الوقت الذي كانت فيه الرواية تتطور في أوروبا مع سارفانتس ومدام دو لافاييت، أو فيلدينغ، كانت القراءة والكتابة ممنوعتين عندنا، بدأنا بعد الاستقلال، فقط، كتابة روايات. في البداية، وباستثناء ماشادو دي أسيس، كان كتابنا يقلدون الرومانسية والطبيعية الأوروبية، لكن، وفي يوم جميل بباريس، نحو نهاية العشرينيات، في أوج المرحلة السورريالية، أقسم ثلاثة كتاب من أمريكا اللاتينية، وهم: الكوبي أليخو كاربونتي، والجواتيمالي ميجال أنخل أستورياس، والفنزويلي أرتور إسلاز بيجيري، أن لا يقلدوا الأدب الأوروبي، لأنه كان لدينا في أمريكا اللاتينية سورريالية فطرية، من هذا القرار ولدت الواقعية السحرية اللاتينية أمريكية، التي أتاحت المجال لأدب قادر على استرجاع كل التقاليد الضائعة والمطمورة لماضيها، وسرعان ما اكتشفنا أن لدينا ما نقول، وأنه باستطاعتنا أن نحكي كل ما لم نستطع قوله خلال ثلاثة قرون. كان هناك الكثير لإبداعه وكان هناك تراث يجب خلقه، من هذا الاكتشاف الخارق تنبع قوة وعظمة الروايات اللاتينية أمريكية، هذه الروايات التي جمعت بسرعة تحت وصف الواقعية السحرية. وفي الواقع، ليس هناك إلا كاتبين كبيرين ينطبق عليهما هذا الوصف: أليخو كاربونتي، وغارسيا ماركيز، أما كورتازر وفارغاس ليوسا وأنا، فلا يمكن وضعنا تحت هذا التصنيف، في الواقع، إن الأدب الأمريكي لاتيني منذ بدايته، قدم دليل تنوع

كبير للأجناس والأساليب.

**** لا شك أن اكتشاف هذه الإمكانية في قول كل شيء أحدثت فيك إحساساً سحرانياً تقريباً .**

- إنه كان إحساساً مثيراً، لقد وجدت أمامي أفقاً مفتوحاً تماماً، ومليناً بالممكنات، ففي روايتي الأولى: المنطقة الأكثر إضاءة، حكيت مثلاً مكسيكو المدينة الأهم في البلاد، والتي لم تظهر أبداً في رواية حتى ذلك الوقت، بعد ذلك استطعت أن أحكي ما لم يكن قد قيل بعد حول الثورة المكسيكية، أي الحدث الأكثر أهمية في قرننا العشرين. فيما مضى كانت لنا روايات وشهادات لكتاب ساهموا بشكل مباشر في هذه الأحداث، لكن وبفضل المسافة، كنت قادراً أن أرى الثورة في ضوء نهار جديد أكثر نقداً.

**** في رواية مثل : موت أرتيمو كروز، سجلت انحناس سحر الأفكار المثالية للثورة وترديها. لماذا؟**

- لقد أتاحت لنا الثورة اكتشاف الهوية المكسيكية التي طُمست وسُحقت، كما دفعت أيضاً بالعالم القروي إلى واجهة المشهد الوطني، بتفسير عزلة أهالي القرى والجبال. في هذه اللحظة ولدت السينما والأدب، والموسيقى والفن المكسيكي المعاصر، وعرفت البلاد محور الأمية والصحة والاقتصاد بشكل كبير، لكن على الصعيد السياسي، لم يتحقق المسار الديمقراطي ولا التعددية السياسية، ولم يُراجع هذا النظام إلا في ١٩٦٨، لكن الشباب الذين كانوا يطالبون بالديمقراطية لم ينالوا إلا القمع كجواب وحيد، وكان يلزم الانتظار ثلاثين عاماً، قبل أن يغادر الحزب الوحيد الحكم، وهذا ما حدث مؤخراً.

**** نجد في رواياتك كل هذه الوثبات الفجائية لتاريخ المكسيك، كيف تنظر إلى علاقة الأدب بالتاريخ؟**

- لمواجهة التاريخ، يحتاج الروائي دائماً إلى مسافة، تضمن له وحده زاوية رؤية أصيلة، ففي الحدث الحي، يمكن أن نكتب شهادات رائدة، أفكر هنا مثلاً في كتاب: بريمو ليفي حول معتقلات التعذيب، لكن لكتابة رواية، يلزم هذا الابتعاد. لكي يخوض الروائي في التاريخ لا بد

أن يتخلص منه، إذ لا يجب أن يتموقع في التاريخ ولكن في العالم، وحينئذ تصبح المشكلة هي أن نعرف كيف يتموقع في العالم، والروائي يقوم بذلك بالتأكيد عبر الخيال واللغة.

**** هذا ما قمت به في : لورا دياز، أين تعبر البطلة كل تاريخ القرن العشرين..**

– الرواية عبارة عن حوصلة للقرن العشرين، ولكن من وجهة نظر امرأة، لأنني كنت أريد الابتعاد عن ذكرية التراث المكسيكي إذ إن المرأة يمكنها أن تنقص هذه الحوصلة بقوة ورهافة أكبر. إن روايتي : موت أرتيميو كروز، ولورا دياز، هما روايتان تسيران جنباً إلى جنب بالنسبة إلي، لأنهما تحكيان تاريخ بلادي، فالأولى هي رواية عن الثورة بينما الثانية، هي بالأحرى رواية عن علاقة المكسيك بالعالم، من جهة أخرى، في هذا الكتاب، عبر تقليب بعض الشخصيات، أتكلّم عن الواقع خارج المكسيك، عن حرب إسبانيا، وتراجيديا معتقلات التعذيب، أو عن المكاتبة، إنها رواية بوليفونية (متعددة الأصوات) من زاوية ما.

**** يعود الفضل في تعريف الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) للنقاد الروسي ميخائيل باختين، فهل يُعتبر مرجعاً بالنسبة إليك؟**

– بالتأكيد، فلقد صاغ باختين رؤية للرواية هي في العمق، شبيهة بتلك التي جاء بها سرفانتيس. إذ يتقاطع في الرواية البوليفونية الأفراد والتاريخ والسيرة الذاتية، وعلم النفس والسياسة، كل شيء يمكن أن يُدرج في هذه الرواية، بفضل اللغة والخيال، إن المظهر الكرنفالي الذي كان عزيزاً على باختين يجد تمثيلاً في هذا النوع المتناقض للعالم الذي يجد توازنه في الرواية.

**** تعود السياسة باستمرار إلى هيكلك وروايته، فكيف يمكن للإلتزامات السياسية أن تتصالح مع العمل الأدبي؟**

– برفض كل عقيدة سياسية، فالطريقة الوحيدة لإدخال السياسة في الرواية هي القبول بكل التناقضات،

والأطروحات، والأطروحات المضادة، إذ لا يجب التأكيد على موقف واحد، يجب فسخ المجال للإصغاء لجميع الأصوات، إن كتاب الواقعة الاشتراكية، الذين كانوا ملزمين بالتفتي بأبعاد ستالين، كانوا يعبرون دائماً عن صوت واحد، لكن هذا الموقف لم يُعط أبداً رواية سياسية حقيقية، لأن السياسة هي دائماً حوار بين مواقف مختلفة، لقد حاولت في لورا دياز أن أقوم بذلك بطريقة جد خفية، من خلال نقاشات ثلاث شخصيات شاركت كلها في الحرب الأهلية الإسبانية مثلاً، لكن في تشكيلات سياسية مختلفة : أحدهم فوضوي، والآخر شيوعي، والثالث جمهوري ديمقراطي. لا أريد تفضيل وجهة نظر سياسية واحدة، حتى لو اعتبرت نفسي يسارياً فأنا لا أترك أبداً موقفي يصبح هو موقف الرواية، لا أريد أن يفرض بطريقة دوغمائية. بالتأكيد لي مواقف سياسية، لكنني أفترق بوضوح بين نشاطي كروائي وبين التزامي المفترض للدفاع عن هذه القضية أو تلك. عندما أكتب رواية لا أتبنى نفس الموقف وأنا أكتب لجريدة: للباهيس عن السياسة الدولية، إن القيمة الأدبية تولد دائماً من الانسجام مع اللغة.

ولكن أيضاً من نوع من الإيمان بقدرات الإبداع، ففي رواية ما، الخيال واللغة هما العنصران الأساسيان للإلتزام الأدبي، والدفاع عنهما هو الدفاع إذن عن الحرية.

**** في : ما أعتقده تحيل إلى (أينيس هليز) التي تُعتبر الأخلاق بالنسبة إليها مسؤولية فردية، ماذا تعني لك المسؤولية الفردية؟**

– عند دوستوفسكي، كل العالم يلزمه أن يكون مسؤولاً عن كل العالم، لكن كيف العمل؟ طرح السؤال مرة على الناقد (فيساريون. ج. بيلينسكي) فنصحه بأن يمد يده إلى أقرب إنسان إليه. كانت تلك هي الطريقة الوحيدة للشعور بالمسؤولية عن العالم كله. بالنسبة إلي، الرواية هي إذن محاولة لمد اليد للآخر، هكذا أفهم مسؤوليتي الفردية.

سركون بولص *

رغم أن الحلاج قال لنا إن
التواصل مستحيل، إلا على حافة التطلع،
والتصوفة الأجن منه، بعده، أنكروا
الاستحالة

قد يكون على حق كل هؤلاء
فالروح كساعي البريد، تستلم الرسائل
لكي توصلها الى الأهل، لكن أين الأهل يا ترى
ومن قد يكونون؟ مع أن الليلة
جاهزة لاستقبال معجزة.
في مكان، لحظة ما.

والترجس يغطي وجه الأرض.
صوت أيامي، أزمنة الآخرين
لم نعد نحب ما كنا مولعين به.
ما كان يسرنا، كالرماد، على لساننا، يستقر.
لأنه الأمس.

نعانق ما كان، ولا نقشعر عندما
نعرف أنه الماضي، تلك اللجنة الأمانة.

حبة رمل

كما قد تضاف
الى الزمان حبة رمل
نسطر ما يمكننا أن نسطره
على هذه الصفحة.

هل سيشمت بنا الزمان، وما أدراك
بالفضاء، مربعاً في امتداده
الى ما لا نهاية؟

ثمة كلمة
تعزينا بأصدائها في
خلفية الذكرى، وما من كلمة في النهاية
تعرف كيف تكون العزاء.

ومع ذلك، فما من بديل
منذ أن هبطت إلينا هذه الكلمات
من سماء الخالق.. على الخليقة.

للأشياء أحتافها أيضاً،
شحنات انتفاضاتها المخشودة
حتى التكهرب، وأسرارها التي تُضاهي
في فماديها، لغة السحابات الهاربة عبر سمائي.
ما من شاحذ لسكاكين
الأيام هنا، يتقدم
ما من اضطرام مفاجئ في فقير التحل: ما
يحدث
ليس سوى ما يحدث في المعمورة، وما من
معنى

هكذا صارت حياتي، أشبه بجغرافيا
لا يمكن تفسيرها بالمواقع والأماكن، وصوت
أيامي
لم يعد قابلاً للتبني

من قبل أزمنة الآخرين.
وما عُدّها، سوى لحظة
ومع ذلك، من يريد حياة لها هذه الثغرة
مُقبلها قبل، وأمسها يومنا التالي؟

بينما العالم لا يكف عن ترداد أغانيمه:
الحُلد يحلم في جُحره المتواضع
الفراشة تحيد عن طرف السياج
الكلاب تفسر اشارات مرور العابرين
بقوانين الرائحة، ووقع الحذاء.
لن يسكنها أحد سواك.

أما أنا، فاعطني ما تشاء:
كل ما يذوي في لمح البصر
كل ما يواصل المشي
رغم ظلام ليل العميان.

علامة

وحتى العصافير مشغولة
بتغذية ريشها، والحشرات في
أصدافها الهشة، تتحصن...
على طريق الظلم.



محمد القيسي

قبل وفاته أرسل الشاعر الفلسطيني محمد القيسي هذا المقطع الشعري.. وهو حسب ما ذكر انه مفتتح لعمل شعري طويل تحت عنوان:

«جناز تذكاري لليالي الألف جوار بيتك».

وكان المرحوم الشاعر محمد القيسي قد أشار حينها في رسالته الى «نزوى» ان هذا المشروع هو قيد الانجاز.

هذا الجناز

يصدُر عن شمالي في الأسلاك:
- ها لو
من أين تحكين يا أم خالد،
ألم تموتي في لندن الثانية،
داخل كازينو نوح،
بينما بالباب كنت أنتظر..؟
* مُت قليلاً،
وجرحني ما تبقى
- كيف حال الجحيم هناك،
- وهل نوح ما زال يُرهقه الوقت
والاجتماعات،
- حتى تنهض موظفات المكتب بمُهمّات
المساح؟
* أنت لم تنس شيئاً.
- أنت حدثتني بالتفاصيل عنها
آفاتي كثيرة،
ليس منها النسيان،
فهل برأوه من تهمة الاغتصاب،
وقازت المديرية من تريندادا
بما اقترح مُحاميها من تعويض،
لوقف القضية في المحكمة..؟

بعد أن رشفْتُ شاي النهاية من
أرشيف «حديثك السريّة»
وجلسْتُ إلى نفسي
رأيتُ وقد آلتُ إلى الورق
حياتنا،
تلك الماضيّة ممضي
ولا أعرفُ أين
بعد ذلك كُلّه،
بعد رشفة الشاي الأخيرة، لا غيرها
صرتُ إلى جانبي
فجأة على الطاولة أمامي
تنقّلين هنا وهناك معي
أو تدخلين حقيقتي البنية وأغلّق عليك
وأنت تُراودين لساني عن الكلام
أو تقفزين لي من الهاتف،
قفزة حيّ ملذوّغ،
كانك في الوجود الحقيقي تقاسميني
يحدث ذلك وأنا حداًداً عليك أبكي!
وأفئق على الوردة هنا
نائمة في السطور على كل صفحة،
وصامتة إلا من أنين بعيد

* ليس يشغلني غير ما أنا فيه

ومسرح نفسي

- تماماً كما حين كنا معاً عائلة،

* كُفَّ عَنْ السَّخَرَةِ

أنت هناك على الأرض

وأنا أتفقد مشترك البلدان

والأسفار والمقاهي

لأرى كيف يدور الخبر بعدي في الصحائف

وأين علقت ملابسي

ورسائل قلبي؟

- هناك في الحديقة،

على السور والبوابة،

تحت سيقان النُرة

وعند شجرة الأكاسيا

* هل اختلف الداخل كالخارج،

وانتظمت سلسلة الثأر من بلقع الوحدة،

بين يديك أخيراً،

- اختلفت كثيراً،

مثلاً للوحشة نولها وخيطانها

اشتغل الآن على جنازك التذكاري،

نصباً آخر، وشاهدة خامسة،

على قبرك الرُخام،

فاعذري الوحيد على وحدته

والغريب على ما اقترفت أصابعه،

في دمه!

* أنت تمزجني بالرماد،

فأين ذهبت بما وهبته الأفاصي لنا

حول دجلة،

أو عند فاس أو القاهرة؟

- إلى القبو والشمس،

لا شمس لي

غير شتيت الأوايد منك،

وغير ما أرتجي في المراثي

ليس لي غير هذا النصب

* لماذا من جديد

تروح إلى محتويات المحفظة؟

- لأحضر فيها، وتحضر بنتٌ دليقة،

* من أي زمان؟

- من سابق صورتها

في اليوم الماضي

يحضر ما فات من رغبات

قرأت هذا الخريف أرق الصلوات حزناً:

من لا يملك الآن بيتاً لن يني

أبداً لنفسه بيتاً،

من هو وحيدٌ ستطول الآن وحدته،

سيستيقظ، ويقرأ ويكتب رسائل طويلة

وفي الطرق المقفرة سيشرّد قلقاً،

صاعداً هابطاً،

والريح تندرو ذابل الأوراق (*)

* بأسك يقطر كالسم،

وأنت في الجفاء ثانية

تقصف غودي.

- عليك أن تتهجج

وقد خرجت من الحب عليلّة بلا أمراض

حيث لا ترقى الوحشة، ولا

غليظاً من نافذتك، بئروسه،

وأظلافه الفاتكة،

يُطلّ فارسُ الأُم.

دعيني إلى جنازك،

دعيني الليلة أنام جوار كلماتي

هذه المرة،

وقبرك.

• راينر ماريا ريلكه



ترجمة: فاطمة ناعوت*

آليس ووكر Alice walker :

شاعرة المرأة

لدينا أم رائعة
وثير.. حيزُها الأخضر
أبدى.. حضنها البتي
زرقة الجسد
هي كل ما نعرف.

كهول يجربون الغناء

الكهول الذين
اعتادوا أن يغثوا،
- يحذر -

رفعوا أحنأ لهم خارج الباب.

أفكرُ :

لا بد أنهم وُلدوا هكذا
مدبرين كيف يؤرجحون برفقٍ
تابوتًا،

يجرجرون أقدامهم ببطء،
ثم يشخصون

بحدقات جافة
نحو البعيد.

الزهور تربكهم
على نحو أكثر
من نجيب الأراميل
والتكلاوات.

ها هم

بعدما يوارون الجسد التراب
ستراهم يقفون هناك

كاتبة أمريكية سوداء، اشتهرت رواياتها وقصصها القصيرة وكذا قصائدها بالطابع الفلسفي المتشرب بالحكمة الزنجية. تُعدُّ أحد أهم الأصوات الرائدة بين الكاتبات الأمريكيات السوداوات. لها العديد من المجموعات الشعرية، الروايات، القصص القصيرة، المقالات وكذا الكتابات النقدية. كتاباتها تصوّر النضال المزمّن للزنجين عبر التاريخ، وقد ذاعت تلك المقالات لحسها الرفيع في تصوير حياة السود وثقافتهم، خاصة المرأة الزنجية ومشاكل حياتها المزدوجة: النوعية والعنصرية. من أهم أعمالها والتي نالت عنها جائزة «بوليتزر»، وكذا الأكثر مبيعاً في أمريكا روايتها الالفة «اللون الغرمزي» - ١٩٨٢ والتي تُعدُّ سبفا لنضال امرأة سوداء جنوبية فقيرة ومضطهدة عنصرياً، نجحت أخيراً في قهر القمع الواقع عليها عن طريق تنظيمها جماعات نسائية، تساند المرأة سيما الملونة. وبالرغم من اتساع مساحة قارئها إلا أن معظم مؤلفاتها محظورة في أمريكا. في أحاديث متفرقة لها وصفت ووكر نفسها بأنها «كاتبة المرأة».

ولدت آليس ووكر في ولاية إيتون تاون - أمريكا، ثم انتقلت إلى الميسيسيبي بعد انتهائها من الدراسة بجامعة سيولمان وسارة لورانس وبعد ضلوعها الإيجابي الالفة في العمل بمجالات حركات التحرر.

* شاعرة من مصر

- في ثيابهم البتية -

في انتظار
موتى جدد.

حوار مع الشعر

قلت للشعر:

- «انتهيت منك لتوي.»

وفيما يحتضر

و بينما أقاوم شعاع قلق

بدأ يزحف نحوي،

أضفت:

- «شكراً أيها الابداع

لم أعد كشاعرة بحاجة إلى الإلهام،

سأذهب إلى هناك

حيث شيء من الفرح،

حيث عهود لا تعرف الألم

على الأقل.»

رقد الشعر على ظهره

وأدعى الموت

حتى الصباح.

لم ينتبني حزن،

شيء من الضجر وحسب.

قال الشعر فجأة:

- «أتذكرين الصحراء،

وكم كنت سعيدة أن لك عيني تريانها؟

أتذكرين ذلك ولو لمأماً؟

أجبت:

- «لم أعد أسمعك حتى،

ثم إنها الخامسة فجراً

وبالتأكيد لم أصح في الظلام

لأحاورك!»

قال الشعر:

- «فقط فكّر في الأوقات التي تأملت فيها القمر

فوق ذاك الوادي الضيق،

كم عشقته!

وكم أدهشتك أشعة القمر الخضراء

وأن عيناً واحدة ما زالت لديك،

ترصدني بها المشهد،

تذكرني ذلك وحسب.»

- «سألتحق بالكنيسة.»

أجبت بغضب وأدرت وجهي صوب الحائط

- «سأتعلم كيف أصلي من جديد.»

- «دعيني أسألك إذن،

ماذا سترين في الصلاة

حسب ظنك؟»

باغتني السؤال

فقلت وقد زال عني الهدوء:

- «لا أوراق هنا في الغرفة

ثم هذا القلم

الذي اشتريته بالأمس

يصدر صريراً مزعجاً.»

- «اللعة!» قال الشعر

- «اللعة!» قلتها

رماذي

صديقتي

التي تحولت للرماذي فجأة

ليس شعرها وحسب،

ربما روحها!

في الحقيقة

لا أعرف لذلك سبباً.

أهو نقص في فيتامين هـ

أو حامض الباثوثنيك أو ب ١٢

أم

بسبب الوحدة والعذاب ؟

- «كم يلزم من الوقت كي نعي ؟»

سألتها مرة :

- «فقط ... لحظة حميمة.»

أجابت.

- «و لأي مدة يستمر الحب ؟»

- «آه، ربما شهور.»

- «وكم يلزمك لتتغلب على هذا الحب ؟»

- «أسابيع ثلاثة.»

يا للتفرد !

هل أخبركم

أنني بدأت التحول

إلى الرمادي أيضا ؟

أغلب الظن

لأنني عشقت تلك المرأة

التي تمثل هذه الطريقة

تعتنق الحب.

قصائد أخرى

بوسعنا جميعا

أن نهزم الذهب

إذا لم نعبأ بصعود أو هبوط قيمته

في سوق المال.

حيثما كان الذهب

كانت السلاسل،

وكلما كانت سلاسلك

من الذهب الخالص

كلما ازددت فقرا.

ريشة الطائر،

المحارة،

الأصداف البحرية

كلها على نفس النبرة.

هكذا تكون ثورتنا

أن نحب ما لدينا

كما عشقنا ما لا نملك.

الحب لا يعنيه

مع من صليت صلاة المساء

أو أين نمت

ليلة فررت من بيتك

الحب يعنيه

ألا تقتل دقائق قلبك

إنسانا.

وقت لم أعد

في قلبك

بات جسداك

حضورك

حديثك الرقيق حتى

لا يغريني.

سأذهب إلى

بلد بعيد

حيث بحر بيننا

كيلا أمشي إليك

بل

سأمزق الرسائل التي

تحكي عن ألمي.

الطقس جميل رغم السيدة الزحلانة روزا

الياس لحود *

* المرأة والوجه ثانية

وطوراً بالأأيادي»

حررتُ في المرأة:

* موالٍ بغدادية

— هل هذا أنا؟

[إلى شوقي بغدادية]

في الضوء منقوشٌ على جھتين

كعُرس على الأرض ألقىتُ رأسي لأرتاح

واحدةٌ صدى شفتي

أزججتُ عيني

والأخرى ندائي..

أغمضتُ وجهي «ديارا»

— وجهي أنا المرأة؟

ووشوشتُ: هل تسمعين انطفائي

أم ماذا أرى

إذن (لماذا تعين/ وتُت من حديدٍ وخشبٍ

عطشاً؟ فقاراً شردتُ؟

وَنَا من لحمٍ ودمٍ صابرٍ على بلوأي)

قد ضعتُ فيما يُشبه الصيحة في الصورة

والجسم الفدائي..

* قبلة من أجل أليوت

* أغنية مرة أخرى

«وقفنا على السفح

» صنجين دقت ساعة الألفين.

وجهاً لوجهٍ

فتحنا الأيادي وصحنا كمرج تسلق أوجاعه

وانهمر الجنوبُ على البلاد،

بازدراء

هي ساحةٌ حمراءُ من فرح الرجال.

تُعانقني مثل أرضٍ يبابٍ كأي على ثغرها

فسيجة

كوب ماء..

طوراً تموجُ بأضلعٍ شهقت

* شاعر وناقد من لبنان

* مُفْتَتِحُ قَصِيدَةٍ

«... جبلٌ وألفُ منارةٍ للشمسِ
أوصتْ في أعاليه على سُرفاتها..
جبلٌ عواصفُ غَمَرَتْ أبدأ
فوارس من قُرى
كَمَنْتُ على صهواتها..
جبلٍ وكلُّ الأرض
في عثراتها
هرمونٌ خيالِ الجبال
إذا لَمَسْتُ قميصَهُ
أو شعرة من رأسه
أعطى بواريدَ الرجال
أوامرَ عصفَتِ بها
لتهبَّ من كبواتها...».

* هِيَ الشَّوْقُ ..

في الشَّوْقِ
أمام محلات الأتواب
يمرّان
يغمُرهما..
ويمران كدآبٍ
حبيبتة..

يَعْرِفُهَا مِنْذُ

ثلاثٍ وثلاثين امرأةً
وهي كذلك تعرفهُ
تبنيه بطيوبٍ
وطيور شتّى
تقطُّعُهُ، منذ ثلاثٍ
وثلاثين سنة
يغمُرُها.. يُدخلها
في دكانِ هواه
ويغلُقُ خلف
هواها الباب..
* المَرَجُ سَعِيدٌ

الطقسُ جميلٌ رغم السيدة الزعلائةِ روزا..
المرجُ سعيدٌ
ماذا أفعلُ كي أجعله يُقلِّعَ عَنِّي؟
حين يراني يفتحُ كفيهِ
ويطلقُ زنديه
ويركضُ يركضُ من
بانيه وشباكيه ومطحنتيهِ
يشدُّ على صدري بيديهِ
ويغمُرني

قصائد

عزیز آرزائي *

صيد الضراشات

مثل بهلوان برجل واحدة
هكذا أتصور الفشل
في رصيد الأبنك
رغم أنني أملك غابة
من الأصابع
وبضع حيل
كانت تكفي السيد نابليون
لمراوغة الثلج
هناك في أقصى الذكاء
حيث لا يتجمد الحظ.

ميثاهيزيقا

الكائن الذي يمشي كل مساء
إلى صديق مخدول
الذي همه الوحيد معرفة الألم
من أطراف التجربة
الكائن الذي يرتبك

قميمص مفتوح

ربما لأنني لم أولد بقميمص مفتوح
وصدر تسكنه أرواح لرجة
أفضل دائما في انتهاز الفرص
وأكون في الغالب
آخر من يصل.
وحين أغالب طباعي اليتيمة
عادة ما أرسب في التمهيد
وأسكب خلفي ماء غامرا
حتى أغرق.
ولأنني أفعل ذلك بمحض النفس

أنجو بأعجوبة بحار

وأمضي

كلما هدأت الزوينة

إلى نهار آخر

يبدأ عادة

في أول الخريف.

* شاعر من المغرب

مجرد ارتجال الفهم	كرافعة إسمنت
ماذا سيفعل بكل هذا الفشل	لا تخاف العواقب الشاهقة.
ماذا كان سيفعل	العالم مرح بهذا المعنى
لو جاء مرة	ويحب أن تكون جمر كيا
بصدر تسكنه أرواح لزجة	في اختبار الحواس.
وبفتحة قميص	ليس أقل من ذلك
لا يخطئها البرد؟	يلزمك لأرباك الليل
على جادات العدم	هذا شرط الفرع
مد يدك قليلا	على جادات العدم.
لنجر هذا البطء	تصور مرة أنك عسير
من قرنيه	وفي عقلك يراقص الفشل.
ونمشي بعجلات	مرة واحدة فقط
على وجه السرعة	مد جسارتك
كأنما لفهم بشرا جديدا	إلى نهاية الفكرة
يتعاضم في القسوة	لن تخسر فزعك في ارتطام الأشكال
أو لنبني عمرا ثانويا	ولن تقتلك التجربة
من جينة الأسياد.	من برد المفاجأة.
لديك أكثر من سبب	تصور ذلك قليلا
لأن تنمادى في العنف	يا روح الفقر
وأن تبدو متهورا	ومد يدك أكثر
	ليس لديك ما تخسره.

غبار مه شجرة اللذة

محمد نجيم *

- ١ -

في غرفة الفجر
امرأة تركت النار مشتعلة
في قبضتها
امرأة تركت شهوتها واقفة
كحصان من النلج
عند مدخل المدينة.

كنت قد نبهتك من حرب قادمة
حرب يتقاذف فيها الذكور
زهرة واحدة
ومندبل امرأة جميلة
وناي العبد

- ٣ -

كنت قد نبهتك من صيف شارد
في ظل العصفور
كنت قد نبهتك
من ميزان يتأرجع في يدك
كلما صعد السماء الى الأعلى
ليحرق الحقول البكر
في أدغال الروح

حتى ينقضي الليل
ويتزوج الرخام
من رجل جدار شمالي.
كنت قد نبهتك
من عميان تحسوا شجرة التفاح وناموا
كنت قد نبهتك
من صيف يحيط بشوك مثل الأزهار
ويتنظر أغنيات قديمة
ما تزال نائمة
في جرة الملح

- ٤ -

كنت قد نبهتك
من غيم غريب
تركناه على جسد المرايا
حين رقصنا
رقصة البياض في لوحة بيكاسو
لكن من شدة الجوع
تركنا أصابعنا تغادر البيانو
وتلتهم بعضها
مثل عناكب متوحشة.

- ٢ -

كنت قد نبهتك
وقلت لك
يجب أن نفتش معاً
لسان العطر الوحشي
نقتسم شهوة الوعل البدائي
كنت أرغب في لثم يدك
وأن أشم فيها
نظرة الجار الكهل
إلى امرأة عارية

* شاعر من المغرب

أسميك قامة الشجر

رشا عمران *

هذه النار
أنا... زهرة المعدن
يصهرني خلودك.
يؤلمهني
جسدك الزبوسى الكوكبى
يضيتنى
جسدك الكوكبى المائى
يغسلنى
جسدك المائى النوراني
يضىء لي غريزتي الكهفية
أخرج من كهف شكى
إلى شمس يقينك
أخرج...
العن الركون
هذا الخبز الأرضى
أخرج...
أعلنُ العصيان
أنادي الرغبة
أنادي الهواء:
كُن...!
يمتد سريراً لا نهائياً
أنادي الغيم:
يا غيم...
كُن ماء وشهوة
من ضرعك،
من حليب ضرعك
أنزل عليّ ماء
الحياة

كانها السماء الثامنة...
كأنك من سمائك الثامنة
من تعاليك
أفردتك شخصاً للنضار
شخصاً للخضرة
كان يديك أعشيتاني
يداك أينعتا جسدي
أثمرتا فيّ
منذ استراحت يداك على
جسدي
امتلكت أصابعك السرّ
مفتاح الأسطورة الإلهي
بيديك الإلهيتين كورت
جسدي
ساقى
تلك النبلّة بين أصابعك
صوتها بدراية عامدة نحو
كعبي
كيف انكشف كعبي
هذا المشتهاك دائماً
رويداً
رويداً
انفتح على علمه تواقاً
متشظياً
زاحفا كالبرق
نحو خلودك، كل
خلودك،
هذا اللهب

في البدء أنت
بك أبتدى
بك أعوذ
أعوذ بك من ذكورة
الزبد
في مدن الطمي الرخوي
أعوذ بجسدك من
ذكورة الأتعة
في شوارع الشبق
العفن
أعوذ بك من رجال
بلا ظل
ولا رائحة
أعوذ بك
أعلنك مدار جسدي
أطلق شهوتي فيك
و
أبتدى...
أبتدى أن أسميك:
سأقولك رجل الشجر،
البري،
قامة الشجر
أعطيك صفات الشجر:
جذورك المسرى إلى
النور
جذعك الشمس
وخضرتك...
يا لها خضرتك
* شاعرة من سوريا

وقاسمني فراشي في إبط

غيمة

وأحيا...

أصليكَ

وأحيا...

أتعيدك

وأحيا...

أسمعك في صميم قدسك

ابتهاالات شهوتي

أفتح سفر شهوتي الغامض

أقرأه لك

كلمة

كلمة

أقرأ لك جسدي ناري

الأحرف

وتسمع

تخلع لغتك المطفأة

وتسمع

تلقيها بعيداً بعيداً

وتسمع

تنطق بي

وتسمع

يكلمك جسدي بلغة

الخصب:

أنا الوردة المتوجة

لا يقطفني إلا أنت

وتسمع

يكلمك جسدي بلغة

الأساطير:

أنا الالهة

معبدتي على شهوة الريح

أيها النائم في مهدك

السفلي

إصعد

النهايات البلهاء

يجتاحها موجك العارم

كالأعضاء

اليانعة

أيها الروح الأولى

سابقة الأشياء

أيها العدم

يا سؤال الأولين والآخرين

نلتهمك أيها الثمرة الأعصى

من لاس قلامة عشبتك

لامس...

أيها القصيدة...

لا نلتقيك في دروب مستقيمة

متعرجة دروبك

ووعرة.

وتسمع...

أحكي لك عن المدهشة

المستحقة بيننا:

المفردات

قبيلاتك في حنجرتي

تجر

من صدف المفردات

أحكي لك...

أحكي

وتدوب...

وأنا أحبك

أجمع تفاصيلك كحبات الرمل

كالوشم أنقشها على جسدي

تدوب...

من قمة يقطتك

حتى أخص نومك

أفلقك بعشقي

وتسمع

ينطق جسدي بلغة

الغابات:

أنا أميرة الجداول

أيها المترف بخضرتك

وحذك

وحذك تنتشي برقرتي

...

وتسمع

بلغة الجحيم يحدثك

جسدي:

أنا التفاحة الهابطة

أيها الآثم

احمل آية لعنتك

احملها..

ثم اتبعني

..

..

وتسمع..

أيها الجحيمية

أيها الرغبة

يا محبة كل جمرة تختضر

لينك تقذفين فيضك في

الأرواح العاقرة

لا يكفيك الرمل المحموم

على شاطئك

لا تكفيك الأصداف الحبيلى

وتذوب...

وأنا أعشقك

أعشقك

أدخل نومك بهدوء الأصابع

المدرية

وتذوب...

وأنا أشتاقك

تشتاقني

أشتاقك

أملكك منك

من دمي

أجمعك كالرمل

ثم

أبعثرك في دمي

تأتيني كطفل

يلملم شغفه

يأتي إلى حلوى العيد

كماء

تجذبه صفته

أنني تسرب

يعود إلى مجراه اللانهائي

تكره رحيلي

أكره رحيلك

أكره الموت

أعلنه رجلاً

أقتله بدمي

وتبقى في

كاننا واحد

كانك... أنا

أنفesk لأعيش

أقتلك لأموت

أزرعك في سرير رائحة

تهدهد نومي

تفاجئ نومي

أعتادك

أعتاد أن أحلمك

أن أعبك

كأرض تفوح

حين يعانقها المطر

يدوخني عبك الأرجواني

عبق ما نفعه

يفطي لونه السماء

يهطلك

أعيد مطرك

تعيد جسدي بحراً

يمطرك

و

تغذي

..

..

..

..

و

تذوب

أيتها المباركة،

يا من تجمعين على جانبيك

الجدب والمطر

تأذنين للبحر أن يضاجع

الصحراء

أيتها الواهبة،

امنحينا حنطتك الأشهي

عصير كرمك السماوي

نحن الطاعنون في بؤسنا

الأرضي

يا ربنا،

عطايك هي الفيض

يناعتنا

خلودنا الأبدى

نتقدم،

عراة،

إلى

حضرتك

الأقدس

أفتح معك أول

المائدة:

زيت

خبز

ملح

أروغ ما يحدث

أن نتشارك

المائدة.

ملحك الغزير

على المائدة

أدمنت ملحك الغزير

هذه النكهة البدائية

تعيدني إلى

كهفتي

وعلى المائدة...

أنا ولك مذاقي

أستفرك

أستفرك البدائي فيك

طعم جسدي

مذاقه

يلذمك

هذا البهار الحارق

نفتح غبطة المائدة

حتى...

باسم الغازل وما غزل	أتوهج...	يفيح النهار
إن الكون...	حتى...	حتى...
على	كشجرة البحر	ينهمز الليل
شهوتنا اكتمل	أجيتك من قاع البحر	دعني أحتفي بك
- اقرأ...	من قاع السماء	على المائدة
....	جذعي مخوف بالنار	يا نزوتي القادرة
- بل إنك لقارئ:	فاكهة البرق، على أغصاني	دعني أخلع زيفي
باسم الندى	تسلفني	ثوباً
باسم الجسد إذا غرد	أيها العاشق	وراء ثوب
باسم أنين	تسلفني ببطء	دعني امنحك عري
الشهوة	دعني أراك	غبطتي
إذ أرجع الصدى	دعني اكتشف أبجدية	ثم...
إن لنا في	جسدك	احتف بي يا غريزتي
هذه النار	الفريدة..	الأقوى
معبدا...	وتشيتك المسيطرة	***
وها أنت قارئ	لن	هذا الاضطرام الأبهى،
باسم الذي خلق	يلمحها	ها... تؤججين العناصر
خلق الجسد	غوري	أيها الشهوة
من عبث	تسلفني ببطء	لا تهدئي،
ثم بنار الشهوة	مهل عند	أيها النابضة،
أشعل وردة	منايع جسدي	لا توقفي دورانك اللهيبي
القلق	دعه يخاطبك بلغة الثور	حول أعضائي
***	يقول لك:	اغزلي حول أعضائي رداءً من
كل هذا الكون	أيها البدائي	برق الأقصى
ما هو؟	احمل لوحك المحفوظ	أيها القلقة...
جسد	احمله	يا أمي
يشعل	واقراء:	امنحي
وتشعل	جسدي
اللغة	- إنك لقارئ	لغة
...	اقرأ...	التوهج
...	باسم البحر والجبل	***
...	باسم وردة عشق على تلغ	
...	العسل	

قصائد

رولا حسن *

زويا

بجرد
حصوة صغيرة
تؤلف
مني دوائر
على صفحتي
دعني أرسم وجهك
وأطر
طويلاً
أنا التي
تنتظر
في يباسك.

لعينيك شرفات
تطل على الوديان
الوديان التي سرقت لونها
من أخضر أيامك
أيامك
التي سأريها
وردة
وردة

تسوية

طيور السعد

ولدت
تحت برج الخسارة
طيور السعد
مرت في الفنجان
وحادث عن سمائي
من أحبيت
أهداني للنسيان
الأصدقاء
جفوا
تحت شمس
الندم.

ثمة وقت
لأرتب طاولة حياتي
والتفت صوب
حقول العائلة اليابسة
ثمة وقت كي أسحب ملاءة الحنين
وأسوي
سرير الضجر

حصاة صغيرة

من ماء أنا

* شاعرة من سوريا

نجاة علي *

ضجيج الموتى

ستكون هزائمي مريحة لكم هذا المساء، ولا حاجة لي بكم «فتعبروني» بهذا القبر الضيق، فهو يناسبني مماما، وسأودع - بسعادة بالغة - حُفَّاره، كي أهرب منهم ومن أشياء كثيرة لا أعرف معناها بالضبط : الرحمة، والفضيلة، ورائحة أمي المخفية، التي تتجول بحرية بين غرف البيت، والتي علمتني سوء الظن والواقحة، لا بد إذن أن أتخلّى عن هذه الأوهام البلاغية، التي تورطت يوما في عشقها، وأن أحاول أن أهشّ هذا الذباب اللعين، الذي يروح ويجي فوق رأسي، فيصيني بالدوار والغثيان، فأبصق على نعشي، وأنسلى باصطياد العناكب المتوحشة، التي تركت بقعا فاحمة على جلدي، أيضا هذه المنضدة المعوجة، تلك التي جعلتني أخلط بين صورتني وصورة الذين أفسدوا حياتي وعطلوا وجودي، أخرجوها من المشهد كي أستطيع أن أرى الأشياء عارية، فلم يعد بإمكانني الآن أن أخفي رغبتني في أن أردّد :

« الحياة لا تساوي شيئا، لا تساوي شيئا الحياة »

أغنية قديمة وباهتة، تعلمتها من هذه الجدران البيضاء المشقوقة، حين كنت أبحث عن نكات مفرجة ومسلية، أحكيها لكم ثم أصير بعدها كائنًا مشوشًا تلتبس عليه الأمور، وربما مهربًا أعمى يحمل صليبه بحماس، وخفة زائدة، لا تتناسب أبدا مع نحافة جسده، وضعف مفاصله التي أوشكت على التفتت،

* شاعرة من مصر

سأقولها بثقة هذه المرة : «سقوطكم واقع لا محالة». كما أننى لا أصدقكم... فأيدىكم ملطخة... ولا أحتد منكم أيضا يستطيع إخراجي من القبر، ولا حتى هذا الولد، الولد الذى قالت عنه النبوءة، تلك النبوءة الساذجة، إنه جميل كاليسوع، وإنه سيأتي يوما إلى ذلك المكان الحروب، والذي يدعون دوما أنه غرقتي، ليعيد طلائعها من جديد، ثم يوقظني بلمسة سحرية من يديه، هذا مع أن سكينة الحادة ما زالت مغروزة في عنقي منذ ثلاثة أعوام، وصوت تقطر دمائي يفرغني ليلا، ولا أحد يلتفت إليه غيري . وعلى الرغم من هذا، سيكون رائعا حقا، ذلك المسيح الجديد الكاذب، الذى سيهبط عليّ من السماء، السماء التي قاطعتني دون أسباب واضحة، ليفكّ تلك القيود الأبدية، لا بد إذن من التهيؤ لتلك القيامة الوهمية ، ولن يكون هناك بالطبع مشكلة في مصادقة بلهاء آخرين، أكثر منكم تواضعا، يساعدونني على خلع روحي الثقيلة، التي أصابها العطب، وربما أفكر فى الانحدار إلى هذه المياه الفدرة، حتى أستمتع بملامسة تلك الضفادع المزجة، والعقارب التي تقطر صديدا في رأسي، وتمنحني رغبة متأججة فى الرقص، الرقص الذي تدرت عليه جيلا فى الظلام، هذا بالطبع بعد أن أضع غمامة سوداء على عيني لأداري انفسالها الشبكي أمام المتفرجين السذج، فليس هناك ما يستحق العناء . يكفيني إذن هذه القبور المظلمة التي لا تقلق أحدا غيري، وتلك الكلاب الضالة التي تنبح حولي وتطارد ظلي النحيل،

لنفسه عزلتي وتشعلُ الهواجس المرة التي تنخرُ
كالسوس في عظامي أو تجعلني أنتظر دائما ما لا يجي.

قرب حائط مشقوق

بياضُ شعرك

يزيدك فتنة

وبداثلك

دليلُ إفراطٍ في

الحياة .

أيها المراءغُ العجوز

لا يعطّلتك شيء

ولا حتّى هذه الفتوقُ

بيننا

أو تنتبه لجنتي التي

سأحملها بهدوءٍ

للخارج

لأنعم بالبرودة

تسري بين خلاياها .

فلا تحاول استدراجي

مرة أخرى بحديثٍ

عن بحيرات هادئة

وجنات خضراء

نرحلُ إليها

معا

مثلي لا يحلم .

فلا تجعل يديك

تحتضنان كفي

هكذا ،

كفي التي تقبلها

- بحنان طفل -

ولا تحاول قراءتها الآن

فخطوطها غائمة

مثل مطفأة معتمة

وهي لن تقول لك

مثلا

إنني أفرطت في

اليأس

وفي السير لساعاتٍ

طويلة

- بلا هدف -

« أنتظر الليل ومن بعده

القبر »

.....

ليس أمامي إذن

سوى إضاعة الوقت

أو البحث عن حائطٍ

- أي حائط -

شريطة أن يكون

قلديًا ومتقوياً

أجلسُ قربه

أدعي - يزهو - عنده

المعرفة المرة ،

ثم أهذي بأسمائهم

حتى أراهم

هؤلاء الذين غادروني

في الزحام

... ودون إشارة .

أشجار الحنية

عبدالله البلوشي *

على المياه.. صانعة رفيف الطير
وباعثة قسوة الكائن.
ولتتم الخطايا في أديمها الأعمق
وليبقى الملاك.. ممجداً لهذا الكون الأغمر.

قلت: للطفولة تجاوبف
ولها القمة الصاعدة حد الشمس
كل حجر جاف
وكل دمعة لا تُسْفَح
إلا في حدود القسوة
وليس لهذه العين
التي تشبه مياهاً نازلة
من قمر مكسور
سوى أن تلتهم بتلك النجوم
العابرة كأقدام نورس ساطع.
عيوننا على الأشجار
العيرة بقاماتها
تلك الأشبه برأس
فصلته مقصلة الريح.

(إني نظرت إلى الكون وتكوينه.. وإلى المكنون وتدوينه..
فرايت الكون كله شجرة.. وأصل نورها من حبة «كن»)
محي الدين بن عربي

لم يبحث عن الزهرة المخفية
سوى من عبروا إلى هناك
إلى المدى المنفتح على مصارع الموت.
اقتطفوا لأجسادهم زنايق الدمع
ومضوا
كأنهم قطرات مياه.
كانت تدرهم ظلال الأشجار
كسيحة..
من أثر دمعة أو التماعه
عيونهم في هزيع ليلها المترع
بحكايات أطفال موتى.
كل ندية تشي بحبها لأقدام عابرة
حيثما نظرت إلى صفاء العالم
ولقبة السماء التي تجاورني قليلاً
في لحظة حدادها الأبدي.
قلت : فلتحل البركة على الأشجار

* شاعر من سلطنة عُمان

ترى من أين يتسلل كل هذا الموت؟

وكيف تسقط الشجرة

في قيامتها الأخيرة كفرس نازف؟

إذ كانت هي العشق.. أبداً

هي من أرهفت سمعها لي

عندما الكائنات مختبئة وصغيرة

وحدها

من منحني النار المضينة

كقرنقلة الشتاء

وحدها

من وهبني أسرار طفولتي

ببياض أبجديتها المرير.

لكن

تبقى لليل حقوله

في الطرف

القصي للعالم

هناك أبصرت

الورقة البانعة

تكابد بقاءها..

لتحبل خاصرة

الجبل المنسي

بشجرة وحيدة

عالياً

ترسل بكاءها إلى الله.

مفعم هذا الرماد بالموت.

الدمعة في عيون العابرين ليلاً

هي من تحدتهم عن الأفق اليتيم

إذ لم يروا سوى الظل لحزن السموات

ممهداً..

نهب للأشجار قرابين مياها

قسطاً من أغنيات صغارنا

المتخنة بجراح القسوة..

أورعنا نهيبها

دفعاً من دماننا ساعة حراكها المميت.

إذاً

غادرنا كل شيء

حتى رفة الفراشات الحانية

كحضن أمومي على الأجساد.

الرعد غادرنا

والقبرات هجرت أعشاشها المقدسة.

حتى الغيمة.. عشقة الجبل الندي

ذابت هنالك في الأعالي

وأودعته كناسك

يرم صورته للعالم.

وحيداً.. تبصرت ذلك كله

وحيداً سألت قلبي العائر

أحمد شافعي*

حول الأرض، وبغلة وجد أحدهم نفسه وحيداً
فبدأ بأن تذكر الحبلى التي لا يد وضعت ثم تابعت
الصور بسرعة: السهام مطر معكوس، الأعداء
المنتصرون على الهواء، العجوز نائم على صفحة
الماء والسماء لها لون آخر لأنه يريد ذلك، الأفراد-
كل واحد في ظروف خاصة- يختفون نفس
الاختفاء.

إن الإيقاع الذي تتحرك به الحياة في الخيال بديع، لا
يمكن أن يقاومه راقص حقيقي.

راقداً جنب امرأة نائمة، بحيث لا أعرف أين هما
يادي، إنهما لا تلمسان شيئاً، ولهذا لذّة كالتّي
يدخرها الشيطان لا يزال، وجسمي كله أيضاً،
ولكن قليلاً قليلاً، ليس كمن يغرق، كمن يصعد من
حواله الماء من غير جلبة أنا، لا بد أنني في حلمها
وأنتي قوقعة على أذنّها وهي تسمع «أنغام»* تقرأ
نشرة الأخبار.

اللون الوردى لا يشمل الأشياء أمامي، فقط كل
شيء واضح كأنه مثال نفسه، الخدّة، البقاء مكتوم
الأنفاس، الدولاب، وما تقول «أنغام» يؤكد أننا في
خطرٍ ما دام العالم في خطرٍ ما دننا من العالم، بينما
لا شيء يؤشر إلى شيء: كقاعدة عامة.

* * *

بعد أن انقشع الغبار الذي كان كثيفاً جداً، لم يكن
هناك سوى باللونة حمراء منفوخة بالدموع،
وحدها في أفق كامل بلون الثلج. الغبار الذي

ثم هي اندفعت في الكلام، ثلاث عشرة دقيقة،
وبعد أن قام، وفي ارتباطه قلقل كأس الماء، وبعد أن
غاب تماماً عن بصرها، سكنت، وفتحت عينيها
على العالم من جديد.

الحقيقة أنها افترضت غيابه، مثلما افترضت
وجوده. أما كأس الماء الملموس، الوحيد الملموس،
فظل يهتز، حتى بعد أن قامت، وغابت، وصاحبُ
المقهى أحاط المنضدة بسور قصير.

غيرت المقهى، وأحببت مقهى غيره، ولا يزال
أصحابي يضربون لي مواعيد في المقهى الجديد،
وأنظرهم، مستمتعاً بالماء الذي لا يقع، والكأس
الراقص على جميع أنواع الضجيج.

أجدادي لم يعرفوا الأبجدية، وبينما هم في طريقهم
رموا سهامهم كلها ولم يحصلوا مع هذا على
السماء كقفذ، ومن ثم لم يذهبوا إلى الحرب ولا إلى
الصيد. ولم يورثوني كلاماً والحجارة تركوها لي
حجارة، لا ملونة ولا منقوشة، وأجدادي هزمهم
الجميع ولم يسلبوهم حيرة العيون ولا أي شيء.

فقاً أكبرهم عينه ذات ليلٍ وصاح «لم تنزل السماء
زرقاء» وألقى بكل شيء إلى النيل ما عدا روحه، ولم
يكتبوا حكايته فأين الحكاية، ولا اخترعوا
الأبجدية.

وكانوا يفرون إن شعروا أن طفلاً سيولد فيهم،
يتكون مكانهم وخيلاهم ويقطعون في ذرعهم
المسافات تلو المسافات فداروا هكذا تسع مرات

* شاعر من مصر

بسبب ديناصور كان يجري وأمامه الآدميون
يجرون. ثم الآدميون يجرون وأمامهم قطع البقر
الوحشي يجري. ثم الآدميون يجرون، لا شيء
أمامهم، لا شيء في الخلف.. وإذا بطريق مرصوف
والعربات جرت وتجري وتستجري، مع غبار - هذه
المرّة - أقل وأطول وخائق للشاعر والرومانتيكي
والقروي.

لا شيء يساعد على التكهن بما حدث للدموع، إنما
البالونة بلا ثقب واحد، وبعتها لم تنحل، ذابلة،
منكمشة مثل واق أخفق، مهملّة جنب جدار،
وحين نظر إليها الطفل قالت له أمه «إياك»
ذلك الطفل هو أنا

حاولت أمي دون جدوى أن تذكر الحكاية برمتها.
وبالالونة، وما حدث لها يجعلني غير ناظم على
أمي. لحظة واحدة
آلو.. نعم.. نعم أنا أحمد شافعي.. أهلاً أهلاً
آ.. آ.. أهلاً أهلاً.. وما الذي يمكن أن يمنع..

غداً.. آ.. الذي خلف الميدان.. جنب
الستارال.. أوكي هناك.. لا لا هذه أسهل حاجة،
فلن تجدي مني اثنين في العالم، فداثما تتدلى من فمي
بالالونة حمراء.. مرتخية.. مرتخية خذي بالك..
ومعجرب أن أتكلّم تأخذ قوامها.. لحظة واحدة
أنا آسف جداً نكمل القصيدة فيما بعد
- لا.. لا.. لا مشغول ولا حاجة.. لكنه
شحاذ لحوم وصرفته وخلاص
* * *

اشترك أربعتنا في نقل فنانين الشاي الى ركن
المائدة، وبعد ذلك أخذت تتلو في خجل ورهبة،
فيما لاحظت أنا أن هناك ثلاثة فنانين فحسب
قال: وأنا قبلت زواجك

خرجنا، أنا، وتامر وهو الشاهد الثاني، وفيما نمشي
قلت له: أعلى رأسك فنجان شاي ببخاره.
كالسحابة التي ظلمت رأس النبي الى الشام
في الشام ضاع كل أثر لتامر. أما أنا فجلست على
أدنى درجة في السلم الذي يؤدي الى السماء الأولى
ومنها إلى بقية السماوات، ومن ذلك المكان
تفرجت لعدة سنوات على المعارك اليومية الشيقة
بين اسرائيل والفلسطينيين، وحين بلغت الأربعين
تذكرت:

كانت المائدة مستديرة فأى ركن إذن وضعنا
الفنانين فيه؟ لا بد أننا عملنا المستحيل، عملنا مربعا
من دائرة، فاختفى فنجان، وطار اثنان واستقر
الأخير في يد العريس الجالس وحده في شرفة الشقة
المفروشة في لباس أحمر ولا شيء في الشقة من
خلفه غير سجادة كتلك المفروشة في انتاريكا، ثم
في وقت آخر يستقر الفنان في يد العروس
الوحيدة في منتصف انتاريكا لا تجرؤ أن تظهر في
الشرفة المطلّة على سليمان باشا.

وحين يحدث يلتقيان، في يوم عطلة، لا يجد
الفنان من ينظر إليه وهو يعرف أنه أصيص من
نوع ما لزهرة من نوع ما، سرية تماماً.
تستطيع عبر هذا الشباك أن تعود إلى العالم وأن تنهي
الرحلة الشاقة ياه يا رجل كأنك كنت تطلع نخلة
تنمو أثناء ذلك وبينما يقع لحم الطفل ويكمل
الطلوع لحّم الشاب وهكذا، ثمني هي نفسها بأن
تكمل الرحلة ويصبح الماء والهواء والتراب بلحاً
أحمر ياقوتاً للأكل
لكن الشباك أنت ابتلعته مثلما ابتلعت العالم.

* عن زفاف بلا تفاصيل، في كافيتريا الهناجر، يوم ٩/سبتمبر/٢٠٠٢م.
** مطربة مصرية.

فواصل الوهم

فاطمة الشيدي *

* * *

لجة تذللك قدمني الفجر
تغسل جبته الخضراء
راهب الملم جدائل السمر من آفاق الحكاية

* * *

يوم مولدي
كان مختلفا
المفازات تسلفت الكون
نشقته عطر الحرقه
بخرت الوجوه السمرء بتعاويز العطارين
وأسندت أحلامهم الجرباء
بأرجل الدود الوهنة

* * *

حزن موغل في سماوات البهجة
أعذاق تبدل من رحم الفجر
تهيا الرمل للإبحار الأسمى
في بوتقة الوجد المتزج الرغبة
في صهاريج العطر المسفوح

* * *

ورشة عمل بكل فواصل حرقتهما في
رأسي المنذور لفجیعة صبح قادم
الروح كجذوع النخل
مصلوبة فوق صواري البرزخ
تهدل كل الأفنان صلاة
أسراب من النمل الأبيض
تسافر في كتب الرحالة
تقمص صوت الحادي

مقاطع من سيرة امرأة تشبه الماء •

هكذا

هكذا

مستوية على وجعي
أعيد تسمية الأشياء في ذاكرة الرمل
أرتب حفنة الهواء في رثتي نفسا
وحيثما أنا أكون

* * *

ملتوية كلحن الناي الحجري في مسام الصحراء
منشطرة كشمس في ظهيرة كسوف
ولا أحد . .
لا أحد

ينسى يديه على حافة الغربة
أو شفتيه بين يدي لغة غير مترجمة
والطريق طويل
متى تنقص هذه الفصوص الباهتة
والأوراق الصغيرة

* * *

منذ زمن والأقنعة تتاجر بي
في مزادات الليل الأبله
والحرقه تحتكرني دينارا في حصالات اليتيم
عمياء هذه اللغة التي تضع
كمامات الحرف على صبري
منفتحة كالحلم على كل الاحتمالات
إلا على شيء

يشبه سيرة الماء في ساقية الغبش

* شاعرة من سلطنة عمان *

في الرحلة الممتدة في كتب التاريخ
ثمة ربان يساق واحدة

يغازل ربة البحر

يشتهي لثم زرقتها المغربة

يرسل بنيات الحور

كي ترتق جوارب الثلثة الصفراء

وتضفر آهات الزبد عند بحر صحار

ينسبني البحر إليه

ابنته

زوجته

أو ابنة خالته الصحراء

التي عشقته من زمن الخلق

كي تقاوم مد الحرقه

وتغسل شعر الرمل عند ضفافه

بقسوة جلاد

هكذا.....

هكذا.....

أعصر ليمونة العمر قطرة قطرة

أنزع ريش الأيام

عن صدر الغفلة في بطن الحوت

أرجم وجه الصنم الأوحده في عمري

حين يشتوي يقضم قطعة خبز

وهو الأدرد

غلاته سوداء

أنزعها

أعري بصره المرتد

أفضحه

أبادلها بعباءة أمني

لا وقت لدينا

فلنكتب.....

يكتب آخر سطر في الحفلة

مصطنعة الضجة أعبر الدرب

حلقات العمر فارغة

فارهة كالفساد

أتبخر

مشدودة

كوتر في جسد اللحظات

أحرق في جبهة العمر المعصوبة

تتلاشى الزرقه

نسي البحر أصابعه تتخلل شعر الرمل

نسي قبلته على حافة الموجة

سافر

أسى القمر من لوعة عمره

أقضم أطافر الوجد بهذيان

امرأة الحلم الآخر

كان قد سماني

تركت عمري في جبهته المصطنعة

وحفرت لي عمرا آخر في كبد الظلمات

يجب أن نأخي ظلال الأشياء

ونسند العمر السافر للفرقة

كي نكمل كذبه البيضاء

ونداري شموع العرافين

والسحرة

ومغاية الجبل الأخضر

وجبال الحجر الشرقي

ونتقمص دور الحمل الأجرب في الصحراء.

• مقاطع من نص طويل يحمل نفس الاسم

يحيى الناعبي

في حضرة الصوت
ذلك الذي يعلو
يحمل معه حقبة دعاء واحدة
وككل مرة
يرجع بفأس الحيرة
ومنجل الخيبة يكسر قلبه
يحبل بالصمت
ويبلغ حنقه للشوارع
المضاء للغريب
حتى وإن كان
مخاضها الطين.

في ملاذه منذ أن
وأذته أمه
يصحو بالليل
يزيح عنه التراب
ويستأنف رحلة الهذيان.

في ضوء شاحب
يرسم صفحاته بهشاشة اللحظة

وعلى مرأى الجلادين
وصل جسده مده
غارقاً في الهاوية
يداه ينعشها هواؤها
مضماره تسابق فيه الريح
سفته تضجرها الرحلات
في الوصول الى اللامكان.

ظل حائراً في ضجره
استدرج رقصات عدة
عاجزاً
أي ابتسامة تنزلق في مسائه
الذي يشبه القبر.

بقدم باردة
استأنف طريقه
وبألف قلب ملون
غير أحدثته
محطات كثيرة نحت فيها ذاكرته
وهذه المدينة بدمها البارد

وولعها في مطاردته
تذبح عصافيره
لجرمة صمته.

الليل بصحرائه المعتمة
خوذة العراة
والوحشة تستوطن دواليبها
لم يعد جسده قادراً
على رفع هذا الغطاء
ما أثقل غيومه
حين سماؤه تنزح للبعيد.

مخارة الوقت
يستأنس بها في مختبر عمره
علّ تجاربه كل مساء
تسبق عينيه
ويشتم منها لؤلؤته المفقودة
الحواس

خارطة صماء
وبلا رحمة يفقده التكرار.

خليل النعيمي *

«تثنى الأرض عن أمها! هذا ما صرت أعتقد به منذ سنوات، وسأرى إن كان سينكأ هذا الاعتقاد، اليوم
«أحمد النعيمي»، «أبو بثة» الذي كان أبي، ذهب، ذات يوم، على ظهور الجمال، إلى «ديار بكر» وظل يحكي لي، طيلة حياته، عن رحلته الكبرى، تلك، كيف تزوج، وتطلق، وتزوج، من جديد. وكيف زوج امرأته التي ادعى أنها أخته، ليقبض المهر، مساء، وفي الليل، (قبل الدخلة) ينهبها ويطلق.

وأنا، لمن سأحكي الرحلة الهندية، إن لم يكن لنفسي في أول «راجاستان»، توقفنا عند أقدام الجبل البركاني الذي قذفته «الهيمالايا»، بعيداً، مثل حجر صغير يقذف به عملاق. في بستان هادئ وجميل فعدنا. قعدت أنظر أنظر النور المتفاوت الأشكال والألوان، لكان الطبيعة ألهمت كل غصن ثوباً من ضياء لا شبهه له! والطيور المحلقة فوقنا تشي باتزانها عن روعة السماء، لماذا لا تخاف الطيور الكائنات، هنا؟ ومن أين لها بهذه الأجنحة المستوية مثل الصحاب؟

العامل الهندي، البسيط، الأشيب، لم يتوقف عن النظر إليّ، ولا من لمس شعري، ومن أن آخر بعيد سؤاله الوحيد عليّ: - من أي بلد أنت؟

وأسمي له «البلدان» التي أنا منها، دون أن يكف عن السؤال. لكانه يطرب لكلامي، دون اهتمام بمحتواه! لكانه يبحث عن الصوت، لا عن المعنى. وهو ما أثار دهشتي. ووجدتني أنتذب إليه. إلى بساطته الرائعة، وانعدام حياته

فها هو ذا بدأ يحكي لي «بلقته الصماء» مآثر الجنس، وفصائل الاتصال، رمزايا الأجساد. وأنا أستمع إليه باهتمام كبير، محاولاً أن أفقه: له، يذب الناس، عندنا، أنفسهم بالشروحات، والأمثلة، من أجل توصيل «تفاهاتهم» التي، مع ذلك، لا تصل إلى أي أحد، إن كان التفاهم الإنساني يمكن أن يتم بمثل هذه السهولة؟

أما صاحبة المحل، السيدة السمراء الغامقة، ذات الشفاه الحمرة الملينة بالشهوة، فقد كتبت اسمي «الهندي» (كما يقولون عن لغتهم هنا)، وأعدت ما كتبه لي. ومن تحت حواجبه المذهولة تطلع للرجل القديم إليّ، وهو يحكي لي، صمتاً، عما بلاء رأسه من هذبات. قالي لي. وقلت له. وتفاهمنا، وتأمرا، دون صوت. أه! كيف تشعل امرأة «سادجة»، مثل هذه، نيران الغواية، وكيف تملأ

من أين تهبُ الريحُ على «جيبور»؟

مفعم بالأحاسيس والأمطار، أمطار الروح التي تتجمع كالغيوم، أبداً الرحلة الهندية نحو الشمال
الراحة يهشون على أغنامهم فوق الأوتسترا. والأغصان الملينة بالطراوة تنود على جانب الطريق. تذكرني بعق «الغزالة» البرية، وهي تصعد العلوة، متمائلة للقاء الحبيب.

النسيم الحريري يملأ الأنفاس برحيقه. والأعشاب الشديدة الخضرة، تلغي، دون عناء، كل مصدر «فكري» للتطوّر.

كلما ابتعدت عن «دلهي» اقترب أكثر من الهند: صرت أفكر. لكنهما النقيضان. وبدون هذه «الأنقوضة» ليس للهند طعم في شمال «دلهي» سأتوقف عند تمثال «شيفا» إله الهند الأول. رجل جميل مثل امرأة، على كتفه الثعبان الكوبرا. وعلى رأسه هلال القمر. وهو ينظر إلى العالم (لا إلى الخيب) بابتسامة متفائلة، البخور يملأ الفضاء المحيط به. والهنود ينحنون داخلين، وخارجين. يباركهم «شيفا» المهيب، ملهم البشر المسالم، أبو الإله - الغينشا.

في ساحاته الخضراء الملينة بالبحر والبخور، أتوقف طويلاً أنظر، مأخوذاً إلى السمّت: سمت المكان الذي يتحمل كل هذه المصاومات الصامتة، يتواضع. لكان الناس فقدوا أصواتهم؛ عيونهم مفتوحة، ولكن لا ترى أحداً. ينظرون إلى أعماقهم، لا إلى «مظاهر» الآخرين. أحسهم يدخلون «كل شيء» في بواطنهم، وقد هيأوها، بتخفيفها من كل رجس؛ هيأوها لتسمع العالم بلا اكتظاظ أي «شيفا» الجميل، امرأة أنت، أم غلام؟

أحب أن أكتب، كثيراً، عن «شيفا»، الإله الذي شغفني حباً؛ وقفت، طويلاً، تحت تمثاله المتناسق الأركان. أتملى، بشغف، وجهه النضر مثل وجه عذراء، لعوب، حسبته امرأة مندورة للغواية، وهو «يستوي سيداً قحماً»؛ كما تقول أهل «طرفة ابن العبد» عنه؛ لنظرة «شيفا» بعد ميثافيزيقي صارم، مع أنها مملوءة باللين ولضخامة حجمه، فإن نظرتة الغريبة، تلك، لا تغطي الكوكب الأرضي، وحده، وإنما تنطلق إلى ما هو أعرق منه، وتبدأ الجبال (التي قذفها الهيمالايا) بالظهور، فما تثار من «شظايا»، من قمم «الهيمالايا» الساحقة الطول، مهما كان صغيراً بالنسبة لها، يبدو للرائي جبلاً عظيماً. أين تلال «الجزيرة» الخرساء من هذه التضخمات؟ وأين هضباتها القزمة التي كنا نسميها: جيبا؟

مكاناً خالياً، بالانص، وتوثته برغبات بلا حدود! ماذا كانت تقول السمراء بعينها؟

«لهي» تخفق الكائن إنها كابوس يومي. وبفضل «بابو» وأمثاله من «الدلائل» الحديثين (أريد أن أقول من دلاي الحداث)، فقد تحولت إلى فيغ؛ إلى فيغ مرعب بالنسبة للسائح الصغير من أمثالي. هنا، في راجاستان، بدت أنففس الشمس أراها بوضوح (ولم أرها، أبداً، خلال وجودي في دلهي، مع أنها ظلت تشرق وتغيب!) وهواء السهول الخصيبة، ذات الاتساع المهيّب، منعش ولطيف. النظر يأخذ مداه بلا حدود (وقد كان مقيداً بأمطار محدودة في عجاج دلهي!)

الناس، غير لزجين، ولا عدائين، مثل أهل دلهي. وعلى شفاههم ابتسامة «عادية»؛ وعندما تقبل عليهم، ينظرون إلى وجهك، لا إلى حذائك، كما يفعل الآخرون. يحسونك، وكأنك ضيفهم الخاص، مع أنك تجلس في حداثك الله. ويقدمون لك الخدمة وهم مبتهجون.

الرصااص الذي كان جاثماً على صدري ذاب! ولأول مرة، منذ سافرت عنهم، أتذكر «سلوى» و«شام» و«نجد»؛ كان «ربع» المدينة المكتظة، الطيبة بالنصابين الصغار، يمنعني من الالتفات إلى قلبي! ولم أستطع أن أمنع نفسي من النظر إلى المرأة، لأتأكد من أن الابتسامة تملأ وجهي، عندما رأيت نبات «الزل» الرشيقي يتهفّف في الريح. في ريج «راجاستان» العليل، أه زل «الخابور» الطاعم في التباريح.

سهول «راجاستان»، الحمر الواسعة، ونبات الزل الجميل المنتشر في ضفافها، وبيوتها الطينية الواطنة، وكثرة الجمال الراحية في روابها، يعيدني إلى «الجزيرة» السورية، ذات الألق التاريخي العريق.

على حدود «بادية الشام» في القسم الغربي من «الهلال الخصيب»، تتقدم «الجزيرة السورية»، فاتحة أركانها للتاريخ. هياكلها الكثيرة، هياكل المدن- الأم مدن الحضارة المتوسطية الأولى، وقد تحولت إلى تلال من التراب والصفيح، تعطيها بعداً ملبساً بالأساطير والغراب. تلال تثير في النفس «وحشة ميتافيزيقية»، لا علاج لها! فوقها، كان أبي يلقي مثل طير في نهاية طيرانه، ينظر في الخلاء الشاسع، يميناً وشمالاً، قبل أن تجيده نوبة الحذاء الحزين.

هنا، أنا بين عناصري، وأحابيلي، أعرف هبة الريح، وأتمتع بنور الشمس، وأنظر المدى، وأنا اختبئ في ذاتي!

«جيبور»

«جيبور» مدينة جميلة، محاطة بالجمال من جميع الجهات تملؤها القيلة التي تمشي مختلة بزييناتها الباعرة. تزيينات مرسومة على أركانها بعناية لا حد لها. فيلة عظمي يقودها

صبية نحاف. هي واسطة النقل الأولى في «جيبور» تلهوا الجمال ذات الوبر الناعم والصقيل، والتي تتمتع هي الأخرى باهتمام هي جديرة به «جمالي» التي رعينتها في «بادية الشام» في «جزيرتي» السمراء العنيفة؟ كيف لا ارتبك في «جيبور»؟

بيوتها حمر، نظيفة شوارعها مستقيمة، ومعتنى بها، هذه «الجيبور» إذا كانت دلهي تدبو وكأنها بنيت بشكل عشوائي فإن «جيبور» على العكس منها، بنيت وفق مخطط مدروس، المهاراجا «ساواني جاي سنج» الثاني، الذي كان، هو نفسه معمارياً، خطط لها، وبنائها وفق تصوره الباذخ. وهذا المهاراجا الذكي كما يقال، عرف كيف يتحالف مع المغول المسلمين ليصون «المدينة الزهراء»، أو «الحمراء»، وهو الاسم الذي افتتحت به «جيبور».

بواباتها الحمر الشامخة، وجوامعها الكثيرة، تذكرني «مراكش الحمراء» في المغرب. في شوارعها تتجاور الجوامع البسيطة، المحفورة في الأرض، مع أماكن العبادة الهندوسية المبنية بنفس الطريقة. هنا لا ضرورة للبذخ لكي يتعبد الناس ولا مانع من أن يتجاور المؤمن بالله و«الوثني» الذي يسجد لصنع «بوذا».

تعدد الآلهة والأديان، والاعتنيات، هو الذي يسود الحياة الهندية، وسمته «التوليرانس»، أو التسامح، التحمل، التقبل، التفهم، أو هذه كلها، مجتمعة.

لا أحد يظهر البقر في «جيبور»؛ وتقف السيارات في صفوف طويلة، لنهر الأبقار يهدو، ويانتظار «أن تحل معجزات كثيرة»، يخلقون تحت الشجر القصير لحاهم؛ وتحت، يأكلون، ويتفوطون، وينامون. أيضاً. الأرض بالنسبة لهم بساط والسما غطاؤهم الذي لا ييلي. التراب ليس نجساً، والماء كلها، نظيفة، والطعام، إن وجد، فهو مستساغ، مهما كان نوعه، وشكله.

هنا، سأكتشف «غياوة» الأغراف والتقاليد. سأكتشف أن للحياة وجوها لا تحصى، وكلها سليمة، وممتعة؛ من أين تعلمنا التزمت والإنسداد.

سأكتب كثيراً في «جيبور»، وعنها، لأن متعتها لا تنتهي، حتى أبقارها مدلة وسميكة للجمال رهبة؛ هذا ما سأشعر به في «جيبور» المدينة الهندية الحمراء، أو «مراكش الهند»، إذا أحببت أننظر! أمام بائعات الخضار المرصوفات تحت جذع شجرة عملاقة، سأتوقف طويلاً. اللون الأخضر الذي يزين ثيابهن يوحي بالحب والحياة، وهن لا يبدالن بمن ينظر إليهن، الحياة تدافع عن نفسها بعدم الاكتراث.

الشارع الأحمر الرئيسي، سأمشيهِ حتى النهاية، حتى «الجامع المسجد» «جامع جوهاري بازار» في «جي بور»، كما هو مكتوب بالعريفة، على جدرانته. سيستوقفني العشرات من الناس، وسأفعل ماشياً، دون تردد، حتى النهاية. لا، لم أعد أريد أن أقطع المسافة إلى أنصاف، ولا، أن أخيب ظن نفسي في نفسي حتى ولو مرغماً،

ثمة حدود لا يمكن للكائن أن يصلها، ومع ذلك عليه أن يصل هذه الحدود التي لا يمكن التوصل إليها، أبداً، وليس ذلك مناقضا للمنطق، على عكس ما يتصورون. الآن، علي أن أمشي.

كنت أريد أن أنزع عن قدمي كسل دلهي، وخمولها. أن تأثر لمنعي من المشي فيها لعدة أيام. أيام قضيتها مقرصاً في «طرايطرتها»، الصاخبة، المنطلقة في الشوارع الشديدة التلوث، بجنوناً، من أجل أن تصل إلى أين؟ إلى ما مكان، بالتأكيد، بعد أن تحولت المدينة، كلها، إلى «متجر» مفتوح على الجهات، على جهات الكون الأربع

عندما التقيت بالصدفة «المخطط» لها بعناية بالغة، من قبل «بابو»، صديقي الجديد «رامزي»، في حي دلهي الشعبي المجهل، وشرينا الشاي أمام دكانه الشعبي الذي لم يزره أحد غربي، منذ أيام، ربما، فرحت كثيراً، وربطنا اللغة العربية على الفور؛ أية علاقة تقوم بين الكائن وبين اللغة التي رضعها مع الطيب؟ لا! لا شيء يعادل الأمان، والأطمئنان، الذي يشعر بهما غريب يسمع أحداً يتكلم بلغته (حتى ولو على الريح)، وبخاصة في وضعي «الدلهوي»!

اشتغل «رامزي» في الخليج لسنوات، عند طبيب (أليكون قال هذا، وقد عرف أنني طبيب جراح، إذ لا بد أن «بابو»، قد شرح له كل شيء قبل أن يجيء بي إليه: قبل أن يبينني له، بالأحرى، والطبيب يدعي «حجر»، وهو من العائلة الحجرية الشهيرة في الدوحة. كما قال، المهم، أن يضع كلمات قالها لي بالعربية، كانت كافية لكي أتخلص من «وضعي الحجري»، وأغدو لينا كالعجين، بين يديه. وهو ما ذكرني «بلين» المرأة المشتهاة، عندما تترك صدق اشتهاه الرجل لها، ورغبته الحميمة فيها. أنها، عند ذلك، تفقد كل مقاومة، على العكس منها. عندما تشتتهي، هي، نفسها، الرجل، حيث تستطيع أن تسير في هذه الحال، على رغبتها، ومع ذلك، صدق «رامزي» في قوله، وجاءت السيارة البيضاء في موعدها، لتقلني إلى الشمال إلى الشمال الهندي الذي أختال فيه، الآن.

في هذا المساء الجميل، وأنا أتابع الرقص «الراجاستاني» بحركاته المملوءة بالحسية والحساسية، الحسية المتناثرة من أجناب الراقصات الممشوقة من كثرة الوثب والقفز، أشعر أن رحلتي قد تصيب نجاحاً ما، بعد أن كنت متأكداً من فشلها؛ وأكاد أوقن، الآن، أن ما خشيت أن يتحقق لن يتحقق إلا في أحلامي! وليس ذلك علينا بغريب.

في «جيبور» سأقف في الظل طويلاً: ظل «قصر الهوا»! مقابل «هوا محل»، وهذا هو اسمه بالهندية، سأستحضر غابر الأزمان، حين كانت النساء محل حيلة واقتتان، كانت نساء المهارجا العظيم يتصرمن من وراء طوق «هوا محل»، مستمتعاً بالريح الغربية الآتية من بعيد. يرين كل شيء، ولا يراهن أحد غيره (أو

هكذا كان يظن)! فالمرأة لا يغلبيها إلا الله عندما تريد أن تتمتع بوقتها. هذا ما أكده الحكماء، جميعاً، حكماء الفيرة والنعيمية، أهل الألسنة الطبية مثل صدير جسد مهصور

«قصر الهوا» رفيع وجميل قصر تتخلله الريح متى هبت، وفيه يمكن للعين أن تظل طليقة، مثلما في بيت مشد في الغلاة وهو ما لم تتمتع به الأعرابية التي لم تألف القصور الكثيمة. أليكون «جيبور» قد قرأ أشعار تلك الأعرابية الراقصة لكل قيد: لبيت تخفق الأرواح فيه. وعرف، بالتالي، مدى الأثر الذي يحدثه النظر إلى العالم، حتى ولو من وراء حجاب من المرمر الرشيق؟ إن الكائن المحروم من الاتصال، كائن معطوب. وهو ما يشرح، ولو جزئياً، مأسى «خواتين» الترك، وغزارة شحومهن.

وأجبهة القصر العظيمة، ذات اللون الأجرى، وطوقه التي لا تحصى، وارثكاته فوق هضبة تشرف على «جيبور»، ونواحيها بحيث أنك ترى منه السهول الشاسعة والبعيدة (ومن باب أولى الكائنات القريبة التي تمر تحتك)، وكأنها طوق عينيك، دون أن يراك أحد، تجعل من «هوا محل»، رغم نفاثة بنائه (أو قلة شفته، بالأحرى) أفراً معمارياً لا مثيل له على وجه الأرض.

أن تبني قصراً شاهقاً، عظيم المرائى، لا يتعدى عمقه أمثراً قليلة، ليحيى بهواء الكون إلى أجمل نساء العالم، عبر المشريبات الريفية. من أجل أن «ينمشهن»، كما بالتأكيد دليل على مخيلة شديدة الحسية. مخيلة مهوaja تتوقد حساسيته مثل شر نار في حضور المرأة البهية. وقد أدرك، بفطرته النجيبة، أن الجسد، وبخاصة جسد المحبوب، هو، وحده المقدس

الجبال السود المحروقة المحيطة بجيبور، تذكرني بجبال «عدن» اليمينية، تلك الجبال المتوحشة للصامته، التي تجعل العين تدمع من شدة الانفعال، تصوروا «مراكش» الحمراء مختلطة «بعدن» السوداء. هكذا يمكنكم أن تفهموا ما هي «جيبور»!

والآن، يدهشني ألا يكون المهارجا العظيم، الذي كانوا يقبلونه «بنوتون الترك»، وهو العالم والمعماري والحكيم، الخبير بشؤون العالم، الشروق، والذي عرف كيف يتحالف مع المغول المسلمين، ليصون مدينته، أقول سيدهشني ألا يكون أراد بوغي، عندما بنى مدينته «الزهران» أن يجمع بين النقيضين. بين مراكش، وعدن! وهو الذي يعرف (ولا بد) أن الطبيعة، في هذه البقعة، توفر له كل ما يريد.

خصائص «الشيء» هي التي تجعلني أنكلم واكتب. وهي التي تدفعني إلى التعبير عن أحاسيسي، للأشياء الجميلة طاعة تحريضية هائلة، ويدونها قدو الحياة خرساء. فأعذروني إذا استفضت كثيراً

تصعد للقبلة الجبل هادئة وبطيئة. تصعده حتى القبلة الواقعة فوق «جيبور»!

جبال، جبال، وقلاع، حية، تحرس «جيپور» عظمتها؛ لا اسم آخر لها وأتذكر الامرات استحضر عظمات التاريخ، الأخرى، التي لا تحصى أتصور أن حاجة المهراجا (على عظمتها) لا تتجاوز «بكفيها» قصير واحد من هذه القصور العظمى، والقلاع العديدة، المحيطة بجيپور. لماذا كل هذا الاستحواذ على التاريخ، زماناً، ومكاناً؟ إنهم، أترأها، فكرة الخلود التي تعذب الكائن، هي التي وراء كل هذه المآثر والبراعات؛ حفظ الله الخلود، لنا، دافعا، الخلود الذي سيدمره أسلوب الحياة الغربي المبني على الاستهلاك البائس، والسريع، القائم على المضي، قدماً، نحو الموت نحو الموت ابتداءً، فاحذروه.

تصعد ونهبط بلا اكتراث بمن يركبونها، فيلة، «جيپور» الخرافية، المزينة بالألوان. يركبها أطفال صغار لا يعادلون نبولها، لكنأها تؤكد أن حجم الكائن قد يعادل «حكمتها» وإن الكبير الذي يطبع الصغير، لا يفعل ذلك، دائماً، بغاية الخضوع المجاني، وإنما لحكمة تقتضيها الحياة، تقول لي هذا، وهي لا تكف عن الصعود البطيء نحو قلعة «امير» المعلقة فوق جبال الجبال

مرامر وزخاريف في قصر القلعة المنيف، فيه، نكتشف نبل المرمم ورساقته، نرى الأسود تتناطح في الصجر الأصم، والأنيال تتحابب في صورها الزرقاء الهيامية، فوق القصر جبال وقصور أخرى، فضاءات من اللازورد المعمم بالجبال، أي فضاء سحري يحيط بهذه المدينة الملونة بالتراسيم؛ وفي الأعلى قريباً من السماء الدنيا، يقف صامداً جدار «جيپور» الحامي لها من الغزاة والأفاقيين (القارمين من الأفاق) جدار شامخ يمتد من قمة إلى قمة. أشجار القصر عمرها مئات السنين، وتلافيف جذوعها تشبه أخاديد وجه هندي عتيق. أشجار «بودا» الشهيرة التي أحبها وحماها أشجار «بنين». بينهما أجلس، مصالبا يدي وقدمي أتشرب الصمت العميق النابع من أعماق الأرض. من أعماق الوادي اللطيف (الدائر حول البهاء)، أتشمع الروائح القديمة مثل روائح القرنفل البري في «الجزيرة» عندما تهرس الفيران. الماء الصافي يترقق بصمت في الأعماق، وكأنه يريد من الناس أن ينتبهوا إليه. أي ماه هو هذا الزلال العابق بالورود؛ وقصر من كان هذا القصر؟ وأين هم الغلال الذين توافدوا ذات يوم، إليه؟ من أي النواحي التمتعت قطيراته على السيقان البضة الجميلة؟ وأخيراً، أي خير في حياة لا تتعمق بكل هذا البهاء.

لأنخلص من صمتي، أبدأ الكتابة، من جديد، يحدث، أحياناً، أن أكتب صوتي، أن أسمع كلماتي وهي ترسم على الورق وعندما أتوقف عن الكتابة، أتطلع إلى الطريق. أتطلع إلى نهير صغير يجري هائلاً بين أشجار كثة شديدة الخضرة والانتعاف. نهير يشبه، إلى حد بعيد، «نهر البليخ» التاريخي، في أعالي «الجزيرة» السورية. للنهير الذي شربته الشمس والمسيخ. «نهر التراب»

المتحيف الذي كنت أندر حافياً على جيلانه اصطاد الضفادع والحرشفيات. أقطف سيقان البصل البري، وأخفر التربة لأشرب من البتايع الصغيرة التي تغجرها أصابعي.

كان نهراً صديقاً وأنا، الآن، في «جيپور»!

الأزرق والأحمر والأخضر هي ألوان المهراجا الأساسية. أرى إشارة في قصره الديني أحذيتها، وسلاحه، وثيابه، وحرير حريمه، كل ذلك لا زال حياً، أراه في صورته التي أبدعها الصوار تزين أذنيه أقراط الذهب، والهاقوت وعلى صدره تتدلى ألباب الخرز الثمين؛ عقيق وزمرد ومرجان. وبالقرب منه، يحجم، شامخاً، رافعا ذيله بعزة، حصانه الأدهم، قبل أن يمتطيه، ذاهباً إلى لعبة «الجولف». في الهضاب المحيطة بجيپور

العظمة لا تمن لهم سوى الخلود، هذا ما سأشعر به في قلب النعصر الأحمر المهيب، حيث لا زالت الأفيال المزينة بالبراقع، ترابط على مداخله

في «جيپور» لا قس، ولا رهبان، ولا شيوخ جوامع؛ المعابد الهندية شديدة البساطة، ومبنيّة في وسط الطريق. من شاء أن يدخلها بلا حرج، أن يستريح فيها، أن يأكل بجوارها، أن ينام، إذا شاء! إنها مثل قساطل «ماء الفجعة» الدمشقية المتاحة للظلماني من أي نحو جاءوا، وبخاصة إذا كانوا غريباً (أو هكذا عرفتها أنا في صباي البعيدة)، ولقد قلد المغول المسلمون الهنود في بساطة إيمانهم، فأقاموا، هم أيضاً، مساكنهم المتواضعة في الشوارع والساحات. وأقاموا لمن يشاء الدخول إليها، «الخروج منها، بلاهية أو اعراض.

في «راجستان هوتيل» البسيط، ذي اللونين الأخضر والبني، ببنااته الذي يعود إلى أكثر من قرن، سأقضي أيامي الرحيمة في «جيپور» فندق هادئ ونظيف (عكس ما سمعت من الهند)، يديره شيخ هرم، منوي، يشبه في بنيانه جذوع أشجار «بنين» التي يقدسها «بودا». في ساحة القربة من القلب، مثل امرأة جميلة، وورد وأمثال، حدروني من وساحة الهند، وأنا، هنا، في أنظف مكان، أرى السلام يهبط على القلاع، وأسمع الهدوء يعني، حتى الريح المنعشة تأتي بلا ضجيج

مساء، أخرج إلى الشوارع، ترأخمني جموع البشر التي بلا حدود. كم هائل من الناس الذين لا شاغل لهم سوى الانتقال من مكان إلى مكان، وهذه المرة، أرى الجيوش الانساني بلا قناع؛ الهند أمثال، كما قالت الماركسية؛ في وسط هؤلاء «الرعا» أتوقف طويلاً. أستعيد معهم، وبهم، طفولتي الأشد بؤساً؛ لماذا لم أكن أخاف منها، وأنا أنغمس فيها؟ الآن، مجرد تذكرها أزعجني. للجنة: من أية طينة جبل الكائن؟ وبأي حق يندر حياته هباء؟ ثلاثة رجال نخاص، يكادون ألا يروا لشدة هولهم، يتجادلون فوق كوم من القذارة والتراب، القرب الملوث؛ هل رأيتم تراباً

ملوثة شعورهم لم تعرف الليل منذ سنين، وأنوفهم مملوءة بالحشر والغفريات يتنفسون منها، أم منها يبتلعون الريح؟ ريح الفزارة الشديدة الانحدار، أظرافهم تتثنى من شدة النعود على الجنو، وكأنها بلا عظام أُلستهم تلك الهواء المليء بالغفريات، وأصواتهم تحمل الحب إلى الفراغ، ماذا تراهم يقولون، أولئك الغفر الذين أخطأوا الطريق إلى الحياة؟ ولم تراني أظن بأنهم كذلك، وما هم يترشقون بحسل الكلمات وأنا، أقف، وحيداً، في جولا يكثر حتى بوجودي؟ ومع ذلك، أسمع لنفسي بأن أنظر عن اللاجدوى

أقف قربهم طويلاً، دون أن يكثر أي منهم بي، أريد أن أفهم لم يتحمل الكائن كل هذا اليأس؟ أحقا، يتحمل هو ذلك، فقط من أجل أن يعيش؟ فقط، من أجل أن يبقى على قيد الحياة؟ ولكن ما هي الحياة، في مثل هذه الحال؟ إنها الأنف ولللسان، فقط، إنها التنفس والكلام، لا غير، فلا أكل، ولا لبس، ولا ذوق، ولا متعة(١)، ولا يسمع احد منهم أحداً آخر (رأيت ذلك بعيني) لذلك تراهم يتكلمون، معاً، ويلا انقطاع؟ أياحول كل منهم أن يسمع، هو، نفسه، صوته الأعيق، بوجود صوت صاحبه، دون أن يعيق صاحبه عن سماع صوته الخاص؟ أو ليست هذه هي الرفقة الحقيقية، التي نفقدوها، بعمق؟

الناس تستقر حيث تستطيع أن تعيش، وأثناء هذا المساء، في قرية من النمل، قرية مليء بشري حفاة، عراة، يغترشون الأرض، ويلتحفون السماء، وهم، مع ذلك، يكادون أن يكونوا سعداء! سعداء لمجرد وجودهم في الحياة في «حياة قاسية» (حسب تعريفنا السخيف للحياة) وما أدراكنا ما هي «الحياة القاسية»، ونحن نكاد لا نعرف حتى «متعة البرد»؛ ولكن، من هم هؤلاء الباحثون عن «العيش» في التراب؟ في تراب قعدتها الأبدية؟

في «جيبور»، سأمتع، للمرة الثانية، بالرقصات الشعبية الهائلة الروعة، سأرى لون السماء الليلي، وانجا، فوق رأسي، أرى النجوم الخضراء، تتلألأ، هادناً، في الأعالي في أعالي الكون الغريب الأطوار. أحس بالهدوء الانساني، رغم ضجيج الرقصة الهانجة، يتدفق ساجماً كالشلال، ستغيب، عن عيني، (موقتاً) صورة الرجال الثلاثة الفقيرشين الأرض، المتحددين بلا صوت، المتكلمين، بلا انقطاع! لكنني صادقتهم في عالم آخر.

الناس الذين يجلسون بي، هذا المساء، وفي هذا المكان، «مُصنَّبون» يجلسون على كراس محشوة، ويأكلون بشهية، وكأنهم لن يأكلوا، مرة أخرى، يلمسون الحرير والزخارف، ويشربون بتؤدة، وكأنهم يخشون أن تسقط في حلوهم فزارة إضافية.

يختم ليل «جيبور» الصافي، «رقصة النعامة»، التي تؤديها راقصة شديدة الشباب، رقصة تنبئ عن ماهية البنت التي صارت تساوي «ماهية قديمها»، ولم لا؟ إن كان ذلك سيفقدنا من بؤس مؤك

حياة هي التي تلهم الأحياء؛ فلنتذكر هذا، دائماً، إن كنا، في معمة السذاجة اليومية، قد نسئناه، هي التي تلهمنا «كل شيء»، وأي إبداع، آخر لا يستحق سوى الرثاء، الآن، أدرك معنى «الجسد المعقّد»، وأدرك أكثر، بذالة «الفكر المردد»، وعقمة، أدرك، في حضرة الرقص الهيمولي، فداحة الامتثال للسكين، أرى «بوجودي» كيف أن الرقص الحي هو الذي يعطي الجسد معناه، لكنه بعيد خلقه، وتصنيعه، بشكل تصبح فيه المادة معادلة للحياة، المكوّنة من الحركة المستمرة، حتى داخل الجسد، نفسه، وليست المظاهر الفكرية السخيفة التي تأخذ شكل «حركة معارضة» إلا علامة من علامات الاستسلام المطلق للموت لموت الفكر قبل موت الجسد.

أترك «جيبور» فجراً، برفقة «دي باك» سائق الزناعات ونبتهد، إلى الفضاء الكبير الذي يسبح العالم الأرضي فيه، وأخذت أرحل مع النور البهيم المشع من العينين!

ولنلا «تقوطني الفرصة» (وهي كما، أحسب، قد فانت بعد أن بعثت سنواتي الأولى في أرض قاحلة بلا رموز، سوى رموز الرمل والغرابان، وما أحيها إلى نفسي) سحبنى السائق الهندي من تعولي، بلطف:

تأخرنا كثيراً، مستر.

مشيت إلى الخلف، أودع «شيفاء الجميل بنظراتي المملوءة بالألق، وسريعا، دخلت السيارة البيضاء التي ابتدأت على الفور، لتلهم الأرض. وعندما التفت، جبر حركتها السائبة، كانت عينا «شيفاء» تدويان في الغيوم البيضاء التي تتجمع في قبة السماء، بهدوء، اغضت عيني ناظراً (محاوياً أن أنظر مثل عباد «شيفاء» بعمق إلى الداخل، فملأني الرب).

بعد ساعات من السير المتوثب، دخلنا «راجاستان»، وفجأة، يتغير النوء والضوء. أصبحت أرى السماء فوقي، والأرض تبدو رطبة ومبلوطة. البرود زاهية الألوان، والمسافات بين الأشياء واسعة ومفلوحة. البشر على الطرقات أقل عدداً، والغابات المحيطة بالفضاء أكثر كثافة. المحترف، نخترق، عند شروق الشمس، الجبال الجرداء المحيطة بالمدينة، من جميع الجهات!

في الفجر الجديد، تترامى لي المعالم والأفانين. أحسني مفعماً بنعوشة الفضاء الذي استبينه لأول مرة وأصير أمتقم، وأنا ألتفت يميناً ويساراً، غائصاً في الصمت:

من أين تهب الريح على «جيبور»!

• فصل من «الحج إلى «هاري دوار» / كتاب الهند

مزاير سيوران امتهان السروم

ترجمة: عزيز الحاكم*

«غراك» (أيضا)، وفي هذا الكتاب يعلن إعياهه و«استسلامه».. «شيء ما في داخلي تعطل وفسد، هذا ما قاله لي خلال آخر مكاملة هاتفية جرت بيننا في خريف ١٩٩٢ قبل أن ينقل إلى المستشفى «لقد سئمت كل شيء، العالم، البشرية» ليست هذه المرة الأولى التي اسمع فيها الرجل يتكلم بهذه الطريقة، وهو الذي عنون كتابه الأول الذي ألفه وهو في الثانية والعشرين يد فوق قمم الياأس».

بعد ذلك انتظر عشر سنوات قبل أن يؤلف كتابا آخر بالفرنسية «إن تغيير اللغة شبيه بكتابة رسالة حب بواسطة قاموس». والله يعلم أن تغيير اللغة أقسى من تغيير الوطن. وكما قال أحد أصدقاء شهاب «الصديق البعيد» الفيلسوف «قسطنطين نويكا» بلهجة تجمع بين اللوم والغيرة، فقد وجد سيوران في اللغة الفرنسية «الجزيرة المسحورة» ومع ذلك فإنه كان يعرف أنه سيخسر في هذا التحول لأن اللغة الفرنسية التي ردها «بولالي» و«فولتير» ترغم الأمزجة البركانية على القياس والوضوح والشفافية. وسيوران بالتأكيد لم يكن يتجول في مساحة الفعل، لكنه كان يهوى الغموض والمفارقة والعبارات القابلة لشتى التأويلات، على غرار «شوبنهاور» الذي كان مفتونا به كثيرا.

كان سيوران من أشد المدافعين عن الانتحار. وقد اعترف بأن تعاطيه للكتابة جعله يتقلب على رغبته في وضع حد لحياته. و«الصديق البعيد» على حق حين يكتب «أنه من المحتمل أن ينتحر أحد ما وبين يديه كتاب لسيوران».

كان تشاؤمه ضاحكا ومرحا ولعناته باهرة، كانت من النقاوة بحيث أنها لا تؤخذ بمعناها الحرفي. كان يبدو منفلقا في الشك المعمم، في العدمية، كما لو أنه أسير منهج، رغم أنه أبعد ما يكون عن المنهجة. ومن المثير للاستغراب أن هذا الفكر الذي يمتد مسعا من افلاطون إلى برجسون مرورا بكانط وفيتخته، قد فسح علاقته، بشكل راديكالي، مع الفلسفة الجامعية المهنية، وأصبح باتخاذها مسلكا كلاسيكيا آخر، مفكر شذرات «فيلسوفاً مضادا» يحب «هاينة» الذي كان يفضل «أن يؤلف من همومه الكبيرة أغاني شعبية خفيفة» ولا يهتم بالقصائد الملحمية... كان

نذر الكاتب الروماني من أب فرنسي «أميل سيوران» (١٩٩٥/١٩١١) جل كتاباته لمنازلة الوجود وتأمل العدم ببصيرة جارحة. وفيما كان سواسية الأدياء يحابون وداعة الحياة بكل ما أوتوا من كسل، انبرى سيوران بتشأؤمه الفلسفي الناعم، والخطير في نفس الآن للبحث عن الفردائيس المفقودة، والتنديد بكل ما يحول دون توق الإنسان إلى اختراق المستحيل. وقد دفعه هذا الاسراف في الحلم إلى تخوم الميتافيزيقا بطلاقة تحتفل بالكآبة البيضاء وتغلف آلام الروح بدعابة تطيح بكل الغزوات الهشة. وكان للتيه السرمدي لديه خيارا ازليها يريح من كل خمول مهتذل ويضيء أيامه بأجمل الداهيات.

لم يستقر على حال ولا انساق لأي يقين بل كان التوتر سريره المفضل والقلق الخلاق ارجوحته الموشومة في جبين الريح. ولذلك تعلق بالمجهول تعلق المجانين بظلال الفراشات. في الصفحات التالية اضاءة شاملة بقلمه صديقه «فرانسوا هيچتو» وأشرارات يرتقى من خلالها سيوران تأملاته البانخة بضياء الحكمة كي يعيد للأمزجة الهائمة صفاءها الجموع.

أنا أرتاب ، إذن أنا موجود
المتشائم المسرح؛

عندما تعرفت اليه في مسكن يونيسكو، غداة الحرب، كانت ضلالات الشباب التي نستحضرها اليوم بعيدة جدا. لم يحدثني عنها أبدا. لكن يونيسكو قدمه لي كأعز صديق لديه، كأخ وهذا ما بدا لي شهادة حسن سلوك كافية. «أن أكون رومانيا، لعنة أنحملها اليوم» هذا ما أدلى به في كتاب/ حوار نشر في شبه سريّة سنة ١٩٩٠ من طرف صديقه «سيلفي جودو» ضمن منشورات «كورتني» (ناشر أعمال

* شاعر من المغرب

الإشراقات

كل ما ينأى بي عن الآن

«من أن هذا حلت بهذا العالم» - هذه «المنذ» تبدولي مشحونة بدلالة مرعبة جدا بحيث انها تصوير فوق كل طاقة.

هناك معرفة تخلع القيمة والوزن عن كل فعل: كل شيء في اعتبارها خالية من الأساس إلا هي. خالصة الى درجة انها تمقت فكرة الموضوع ذاتها، وترجم هذه المعرفة القصوى التي يتساوى لديها اقتراف الفعل او عدم اقترافه والتي يرافقها اكتفاء متطرف هو الآخر: بالقدرة على اجترار القول، غداة كل لقاء، بأن كل حركة تصدر عنا لا تستحق ان نلتزم بها، وأن لا شيء يحيا بأثر الماهية، وأن «الحقيقة» تنبع مما لا معنى له.

معرفة كهذه يصح وسماها بمعرفة ما بعد الوفاة: لأنها تتم كما لو ان صاحبها كان حيا ولا حيا، كينونة وذكرى كينونة.

«الآن أصبح جزءا من الماضي» يقول عن كل ما يقوم به في لحظة الفعل التي تنتزع بهذه الطريقة، من الحاضر الى الأبد. . . .

نحن لا نركض باتجاه الموت. نحن نهرب من كارثة الولادة، نكافح كناجين من خطر يحاولون نسيانها.

ليس الخوف من الموت سوى انعكاس مستقبلي للخوف الذي يعود الى لحظتنا الأولى.

وهو ينفرنا، بالتأكيد، من اعتبار الولادة وبلا، ألم يرسخوا في أذهاننا انه السيد المطاع، وأن السوء يريش في نهاية حياتنا لا في بدايتها؟ . . .

الشر الحقيقي يكمن خلفنا لا أمامنا. هذا ما لم يخطر ببال المسيح، وما أدركه بوذا: «لو لم توجد في العالم ثلاثة أشياء، أيها المريدون، لما تجلى فيه الكمال» مقدسا بذلك الشيخوخة والموت على حدث الولادة/ ينبوع كل الآفات والمكبات. . . .

بوسعنا أن نتحمل كل حقيقة ولو كانت مدمرة، شريطة أن نحل محل كل شيء، وأن يكون لها من الحيوية مثل ما

يحلوه أن يتسكع في حديقة اللوكسمبورج عوض أن يستعرض نفسه أمام فضول السياح على رصيف المقهى. وكان يتجنب كل سجال مع سارتر، او ميروا بونتي أو لويي ستراوس، ويتنعم حين يحدثه أحدهم عن الالتزام، كان يعرف نفسه بأنه «ليبرالي شرس».

سادة وعبيد

لم ينح سيوران من «البصيرة المشوومة» في مواجهة الموت كان الموت هو هاجسه ووسواسه الدائم، واللازمة التي تتكرر في كل كتاباته. وقد كتب صفحات مؤثرة عن أيام «تولستوي» الأخيرة، عن ازيمته، وعن اعتداء الشيخ الكبير، كان الانطباط هو ما يخيف سيوران. كان يريد أن يموت بهدوء ويرفض، في كوربا، أن يعود الى مله أبيه، كما يرفض العودة الى لفته الأم. سأل «الصدق البعيد» عن أحكامه العسيفة التي كان يتشبه بها أيام الشباب ضد «جارتنا الغريبة الصغيرة» هنغاريا، فأجابته بنسخ بضع من أجمل صفحات «الباروخ واليوتوبيا» (١٩٦٠) الذي كتب تحت تأثير الانتفاضة الهنغارية لعام ١٩٥٦. وفيه يذكر بالربيع الذي أوحى له به، في شبابه بفرنسيلفانيا، رجال الدرك الهنغاريون الذين قاموا عند بداية حرب ١٩١٤ بترحيل أبيه بتهمة الانفصال (والحقيقة أن أباه وضع تحت الإقامة المحروسة في هنغاريا الغربية). «بسببه كنت أمقت كل الهنغاريين...» «كنت أمقت بهم كثيرا. وفيما بعد تفجرت الظروف، ولم يعد لي عليهم مأخذ» ثم يشير الى الانتفاضة مضيفا هذه الجملة الرائعة: «من يثور؟ من ينتفض؟ نادرا ما يفعل ذلك العبد. بل المضطهد الذي يصير عبدا. الهنغاريون يعرفون الاستجداء عن قرب، لأنهم مارسوه بكفاءة لا تضاهى. تشهد على ذلك أقلبيات الملكية القديمة. ولأنهم عرفوا في ماضيهم كيف يلعبون دور السادة وكانوا في عصرنا أقل استعدادا، من أية أمة في أوروبا الوسطى، من تحمل العبودية... لكن نحن الرومانيين، يا صديقي العزيز لم يسعفنا الحظ حتى الآن بأن نكون مضطهدين. لذلك لم نتمرد. وبما أننا محرومون من هذه السعادة المضاعفة فاننا نحمل قيودنا بدقة...» وقد اعترف لي بتحصره على اختفاء الملكية الهنغارية.

وكان يكره قوميات الامم الكبيرة والصغيرة على السواء. كان يلعب كثيرا بفكرة الموت «لومت شابا، في سن الخامسة والعشرين مثلا، لما كان في ذلك أي ضمير بالنسبة لي... لأنني كنت قد كتبت بحثي حول اليأس...».

لحسن حظنا انه عاش الوقت الكافي لتأليف الكثير من الكتب التي ستظل شاهدا على عبقرية كتابها وعلى أزمة حضارتنا.

للأمل الذي يؤويها.

لا أفعل شيئاً، بيد أنني أرى الساعات تمضي - أفضل ألا أحاول ملاحها.

لا ينبغي تكلف الأثر الأدبي، ينبغي فقط قول شيء سهل الهمس به في أذن عريب أو محتضر.

البشرية تتقهقر بايقاع مروع . لا شيء يبرهن على ذلك أفضل من استحالة العثور على شعب واحد، أو قبيلة واحدة، لا تبلوهما الولادة بالحزن والحداد ان نتمرد على التركة يعني أن نشور على ملهارات السنوات، ضد الخلية «الأولى».

لا ارتاح ابدا لما هو حاضر مداهم، لا يسحرني إلا ما يتقدمني، وما يعدني عن الـ«هنا» إلى اللحظات التي لا تحصى، إلى حيث لم أكن: إلى اللولادة.

يراودني احتياج بدني إلى الغزي، يا ليتني كنت ابن جلاد.

بأي حق تدعون لي؟ لست في حاجة إلى شفيع... سأندبر أمري «وحيدي».

قد اقبل ذلك من شقي، لا من أحد غيره ولو كان قدسيا، لا أسمح لأحد بأن يقلق على خلاصي، فأنا أهابه وأفر منه، ودعواتكم مجرد تطفل مفضوح. ابعثوا بها إلى غيري.

ما أتعس الاحساس!

النشوة نفسها قد لا تكون أحسن حالا.

أعرف أن ولادتي محض صدفة، حادثة بشعة مضحكة، ومع ذلك فاني بمجرد أن انساني أتصرف كما لو كانت حدثاً جليلاً وضروريا لسير العالم وتوازنه.

لقد اقترفت كل الجرائم، ما عدا جريمة الأبوة.

اعتاد الناس ان «ينتظروا» الخيبة: هم يعرفون انه لا داعي للقلق، وانها قادمة لا محالة، عاجلا أو آجلا، وانها ستمنهم الأجل الضرورية لكي يتفرغوا لمشاريع اللحظة. عكس ذلك يحدث للناخب: لأنها في اعتقاده تحدث فجأة وفي نفس الوقت الذي يتحقق فيه الفعل. ثم انه ليس في حاجة

إلى ترصدها، فهي حاضرة، ويتحرره من التركة يكون قد التهم الممكن وصير المستقبل عديم النفع، «لا استطيع اللقاء بكم في مستقبل «كم» يقول للأخرين، ليس بيننا برهة واحدة مشتركة» لأن المستقبل كله موجود هنا.

عندما يدرك الانسان النهاية في البداية يسير بسرعة تسبق الزمن

الإلهام خيبة صاعقة تنشر اليقين الذي يحول النائب إلى طليق

أنخلص من المظاهر واضطرب منها، على الأقل، أو بالأحرى: أنا في منتصف الطريق بينها وبين ما يطلها، ذلك الشيء الذي لا اسم له ولا محتوى، هو الكل واللاشيء.

لن أخطو الخطوة الحاسمة خارج المظاهر، طبيعتي تجبرني على العوم والفلود في هذا الالتباس. اذا ما حسمت في هذا الاتجاه أو ذلك فان خلاصي سيبيديني.

ان ملكة الغيبة لدي تتجاوز كل ادراك هي التي تعينني على فهم بوذا، وهي التي تنهاني، أيضا، عن اقتفاء أثره.

لا وجود لما لا يثير شفقتنا ولا أهمية له. لذلك نكتشف ان ماضينا سرعان ما فلتت من قبضتنا ليتشكل تاريخيا من شيء لم يعد يعني أحدا.

الاتصال الصادق والحقيقي لا يتيسر للكانونات الا بالحضور الأخرس، بالقطعية الظاهرية، بالقصور الغامض الصامت الشبيه بدعاء باطني.

ما اعرفه وأنا في الستين، كنت أعرفه وأنا في العشرين، اربعون سنة من الفصح الاضائي الطويل.

كل شيء خال من الكثافة والاساس والمبرر، لي اليقين ان من يجرح على مخالفتي هذا الرأي، ولو كان أعز الناس لدي، ليس إلا دجلا أو أبلا.

منذ طفولتي أدركت انهيار الساعات، بشكل معزول عن كل مرجع، وعن كل فعل وكل حدث، كانهصال للزمن عن

كل ما لم يكنه، عن وجوده المستقل وقانونه الخاص، عن امبراطوريته ولفتيانه.

استحضر الآن تلك الظهيرة التي وقفت فيها للمرة الأولى أمام الكون المقفر. لم أكن أكثر من لحظة هاربة متمردة، ترفض الانصياع لمهامها الخاصة. وكان الزمن يتبرأ من الكائن «على حسابي».

انا على النقيض من «أيوب» لم ألعن يوم ولادتي، لكنني مقابل ذلك غمرت الأيام الاخرى باللعنات. الكل موجود، لا شيء موجود، كلا الصيغتين تختزنان نفس الصرامة، والمهموم يظل بينهما مرتجفا وحائرا، تحت رحمة الفرق، عاجزا عن الاستقرار في كهنة مضمونة او وجود غائب.

في ذلك الشاطئ النورماندي، في تلك الساعة المبكرة، لم أكن في حاجة الى أحد. كان حضور النوارس يزعجني: طاردها بالحجر، وصرخت بصوت خارق حاد، وأدركت ان ذلك ما كان ينقصني بالضبط، وان النكبة وحدها قادرة على تهدئتي، فانا لم أستفقد قبل شروق الشمس إلا لكي أقابلها.

لا بد أن أكون على قيد الحياة (قلت في سري) وفجأة نهلت بغرابة هذا التعبير كما لو انه لا ينطبق على أحد.

كلما كانت الامور على غير ما يرام واخذتني الرأفة بعقلي، جرفتنني رغبة لا تقاوم في الصراخ. حينها أتنبأ بالهاويات التي ينهس منها المصلحون والانبيا والمعتقدون.

أود أن أكون حرا، ولهان، طليقا كوليذ ميت.

يتسرب الغموض والارتباك الى الصحو لأنه عاقبة سوء تصرفنا في سهاداتنا. ينقلنا وسواس الولادة الى ما قبل ماضيها فنفقد طعم المستقبل والحاضر والماضي ذاته.

حين تتجسد الفكرة (أو الكائن أو أي شيء آخر) يشحب وجهها، وتتحول الى شيء مضحك، هو ذا احباط التوصل

الى نتيجة

لا ينبغي أبدا اتقاء الممكن والتبخر كمتذبذب أبدي «ونسيان» الولادة.

سوء الحظ الحقيقي الوحيد: هو حظ رؤية النهار، الذي يرتبط بالاعتداء ومبدأ التوسع والغيط الكامن في الأصول والتحمس للشر الذي يحركه.

عندما نلتقي بشخص لم نره منذ سنوات عديدة، من الأفضل أن يجلس الواحد منا قبالة الآخر، وألا نقول شيئا طوال ساعات، من أجل ان يتذوق الوجود، من خلال هذا الصمت، ذاته ويستلذها.

بعض الايام يجتاحها العمق بأعجوبة. وعوض أن أصر بذلك وأهتف بالنصر، وأحول هذا الجفاف الى عرس، وأرى فيه دليلا على اكتمالي ونضجي وانفصالي الأخير، أتيح للغضب أن يغزوني.

ما أشد صلاية العجز الذي يقيم في أعماقنا، ذلك النذل المهتاج الذي لا يليق بالمو.

أنا مفتون بالفلسفة الهندية، لأنها تهدف بالأساس الى الرفع من شأن الذات. وكل ما أفعله وأفكر فيه هو أني ومصائبها.

يستنفد المرء اهتمامه بالموت، ويتوهم انه لم يعد يجني من ورائها شيئا، فيعتهلى بالولادة ويتأهب لمواجهة هاية أخرى لا تنضب.

أنا أتصرف مثل كل الناس، حتى أولئك الذين احتقرهم أكثر من غيرهم، لكنني أندارك نفسي برضاء كل فعل ارتكبه حسنا كان أم سيئا.

خارق وتافه - غايتان تنطبقان على بعض الأفعال وبالتالي فهما تنسجان على كل ما ينجم عنها، وعلى الحياة في المقام الاول

البصيرة هي الآفة الوحيدة التي تجعل الانسان حرا- طليقا في بيدا.

للفيلسوف وإرغامه على تجرعها وانتظار موته. تبدو يد الجلال موجهة إلى الفراغ، إلى العدم، ترتعش خائفة من يد المعلم سقراط، التي تتحرك ببراءة أو شجاعة باحثة عن القدر القاتل بشكل آلي دون أن ترتعش أو تغير اتجاهها ودون أن يفكر في المادة التي توجد في القدر، ربما لأنه يعلم أن حكم الإعدام يستهدف جسده فقط، أما روحه فإنها تترفع عن أي حكم وعن أي استبداد، لأنها مستعدة لأن تستيقظ باكراً وتتجول في أزقة أثينا، مبشرة بأرائها الفلسفية؛ والشاهد على ذلك أن المعلم هو الذي يجب عن السؤال الذي طرحه قائلنا: «إنني جد مقتنع بضرورة التوصل إلى الآلهة حتى يتم انتقالنا من هذه الإقامة إلى إقامة أخرى بمنتهى السعادة». ويذكر لنا أفلاطون بأن المعلم بمجرد ما أنهى هذه الكلمات حتى تناول القدر وشربه دفعة واحدة وبهدوء مطلق. ربما يكون هذا المشهد الدرامي قد أثر بقوة في الحاضرين دون أن يثير اهتمام سقراط الذي استخدم يده العبقريّة في اتجاه مادة تسهل انتقاله من مدينة أثينا التي فقدت عظمتها حين رفضت استقبال فكر الفيلسوف وحاربت العقل والفلسفة، إلى مدينة فاضلة تشكل الفلسفة شريعته ودستورها وتكون خالية من القضاة والطغاة، لذلك لم ترتعش يده ولم يتغير لون وجهه، بل ظل يتحدث عن تعاليمه الفلسفية التي تدعو إلى خلود النفس كما تبشر بأن الحكمة هي مفتاح السعادة. والشاهد على ذلك، محاوره فيدون نفسه، التي يتحدث فيها أفلاطون عن الألم الذي شعر به عندما تجرع المعلم تلك القدر، حيث يقول: «وقد تمكنا حتى هذه اللحظة أن نتحكم في دموعنا، لكننا حين رأينا شفثيه تلمسان القدر

» يا لها من عبقريّة في هذه اليد، يد سقراط، الممتدة نحو هذا القدر نفسه الذي يمتلئ عن آخره بمادة غاية في الخطورة. إنه مستعد للموت، ومع ذلك يدافع عن خلود النفس. يبدو أنه يبحث بشكل آلي عن الترياق باعتباره أداة موته، لم يأخذه بشغف المتعطرش. هذه الحركة تدل ببساطة على أنه مقتنع بموته؛ فطريقته في البحث عن القدر بدون أن ينظر إليها، دون أن يتوقف أيضاً عن حوارهِ الفلسفي تؤكد على أنه غير راغب في حل آخر، ما دام أنه كان مقتنعا بأن أفكاره تظل خالدة رغم توقفه عن الحياة.

لقد حاول الرسام العبقري مارت دافيد في لوحته الرائعة عن اللحظات الأخيرة لسقراط، أن نقلنا إلى تلك الأجواء التي مر فيها تنفيذ حكم الإعدام في حق الفيلسوف، وذلك بإرغامه على شرب قدر الترياق أمام أصدقائه وتلاميذه وعائلته. والحال أن لوحة دافيد «موت سقراط» استطاعت أن تنقلنا إلى الصفحات الأخيرة لمحاوره فيدون لأفلاطون، حيث مرت المحاوره بكاملها في تلك الزنزانة التي قضى فيها المعلم آخر أيامه قبل أن يتناول ذلك القدر القاتل.

يقول أفلاطون في الصفحات الأخيرة من محاوره فيدون: «بمجرد ما سلمه ذلك العبد الجلال قدح السم، تناولها سقراط بمعنوية مرتفعة، دون أن ترتعش يده أو يتغير لون وجهه، موجهاً نظره الثاقب إلى الجلال حامل القدر ويسأله: هل يسمح في مثل هذه اللحظات أن يؤدي الإنسان صلاته ليقرب أكثر من الآلهة؟» لم يكن الجلال يملك الجرأة للإجابة عن سؤال المعلم، بل إنه أخفى عينيه بيده اليسرى متألماً لحاله، لأنه وحده يعلم بأنه كان مكرهاً على تسليم قدح القرياق

* كاتب من المغرب

تغير حالنا وبدأت دموعنا تتقاطر. أما أنا فكانت دموعي تسيل، على الرغم من أنني أخفيت وجهي. لقد كنت في الواقع أبكي على نفسي أكثر من بكائي على معلمي سقراط حزنا على فراقه، إذ كيف ستصبح أحوالي بعد أن أحرمت من رعايته، ووشائج القرب التي جمعتني به؟»

هكذا ودع أفلاطون معلمه الذي تركه وحيدا مع الواحد، ومتألما مع ألم الفلسفة؛ إذ كيف يمكنه أن يدافع عن الفلسفة بعد موت سقراط؟ هل كان يعلم أن مصير الفلسفة سيظل دائما هو الاغتراب وهل ستستمر في الوجود بعد هذه المحاكمة الأليمة؟ ألا يبدو ذلك مستحيلا؟ أمن الممكن التوقف نهائيا عن التفلسف حتى يسلم المرء من قدح الترياق؟ لماذا نجد الفلسفة بقدر ما تمنح عاشقها السعادة وتذوق فيوضات واهب الصور بقدر ما تمنحه في النهاية قدح مميت؟ بالترياق؟

من المحتمل أن يكون سقراط قد تضاءل لمستقبل الفلسفة والسعادة التي ستوفرها للإنسان على امتداد بقائه فوق الأرض. ولذلك لم يتردد أمام حكم الطغاة، بل تجرع قدح الترياق وهو في تمام اطمئنانه على خلود روح الفيلسوف من خلال أبدية الفلسفة. هكذا نجد أفلاطون ينقل إلينا احتجاج المعلم على الحاضرين الذين بدأت دموعهم تسيل وأصواتهم ترتفع. التفت إلينا سقراط وحاطبنا قائلا: «أيها الرجال العظماء، إنني لم أبعد النساء لسبب آخر سوى لقناعتي برهافة عواطفهن في مثل هذه اللحظات.. أرجوكم قليلا من الصمت والتأمل. وتغليب قوة الإرادة.. بمجرد ما سمعنا ذلك شعرنا بخجل كبير وتوقفنا على البكاء». كانت إرادة سقراط أقوى من إرادة الاستبداد الذي رغب في القضاء على الفلسفة من خلال الحكم على الفيلسوف بالموت، لأن اعتقاد المستبدين يكمن في أن الآراء تموت بموت أصحابها ما دام أن سقراط قد اكتسب شعبية كبيرة وأصبح له

أنباع وتلاميذ، وما دام أن مذهبه يستهدف بالدرجة الأولى الحكم الاستبدادي ويدافع عن الفضيلة والعقل، وإرساء قواعد السياسة الفاضلة انطلاقا من تعاليم الحكمة. فإنه ينبغي القضاء على هذا المذهب من خلال القضاء على صاحبه.

هكذا يموت سقراط شهيدا لتبقى الفلسفة، لأن اعتقاد الناس بقوة هذا الفكر وجدية آرائه ازدادت بعدما ضحى المعلم بحياته، حيث خاطبهم بصمت رهيب: «أتعرفون أنكم تحاكمون الجسد الزائل، جسد سقراط؟ وليس بإمكانكم الحكم على موت النفس، لأنها خالدة وهي التي تحمل في حقيقة الأمر الأفكار الفلسفية، أقول لكم هذا على سبيل الرمز، وذلك من أجل أن أخبركم بتعاسنكم أيها العوام الذين تخيفهم دهشة محبة الحكمة. مع سقراط تنتهي عظمة أثينا لتبدأ مأساتها التي سيفصل لنا أفلاطون تجلياتها، خاصة وأنها أرادت أن تتخلص من قدرها. هذا القدر الحزين الذي انفعل مع محبة الحكمة، وأصبحا يشكلا وحدة مطلقة. هل كانت أثينا على علم بأن موت سقراط يعني من ضمن ما يعنيه نهايتها؟ وهل كانت تعلم أيضا أن سقراط لو ظل حيا لأرغم الفلسفة على شرب قدح الترياق، والاندثار نهائيا؟

حقا إنها معادلة صعبة أشخاصا ثلاثة: الفيلسوف، المدينة والفلسفة. لكن كيف يمكن القضاء على الفيلسوف بواسطة ذلك القدح لتظل الفلسفة متحدة بالمدينة تضامنا معه في هذه التضحية الشجاعة التي قدمها سقراط؟

كان سقراط في منتهى السعادة، على الرغم من تجرعه لقدح الترياق، لأنه متيقن أن روحه ستظل حية إلى الأبد، لأنها اختارت أجسادا أخرى من أجل الإقامة، إذ كيف يمكن تفسير موت سقراط، وهو الذي ترك لنا مذهباً فلسفياً لا زال قائما إلى يومنا هذا؟

وهل كان هذا هو السبب الذي دفع أرسطو إلى التساؤل باندهاش كبير قائلا: سقراط... أميت أنت حقا؟

تصحيح وضع

أحمد زين *

يكشف سرا ما صغير وثمين ملقى بين كل هذه الفوضى.
«هذا البيت عشنا فيه أياما وليالي، كنت قد نسيتها لكنها الآن تعود إلى ذاكرتي ..» وهد الصورة لسالم
ذكر إنه لم يكن متزوجا، لذلك كانوا يترددون عليه كثيرا،
ينامون ليالي متواصلة عنده، وأنهم كانوا يعتبرون البيت بيتهم
لكن أبو هند تزوج من امرأة مهاجرة، أجداها من العرب. حكى
أنه كان يملك مطعما وأن أحواله كانت جيدة وأنه هو الذي انتقط
لهم هذه الصورة. ولمست إصبعه تلك المئذنة، «كلنا شاركنا في
بناء المسجد»، خلف منزل أبو هند

و قال إنهم داوموا على زيارته في نهايات الأسبوع ، بعد ذلك
مرة في كل شهر، ثم ... رفع الصورة إلى عينيهِ مرة أخرى
وواصل صمته.

في سنواته الأخيرة في دبترويت، قال إنه كثيرا ما تأتت روحه
إلى السفر، عبر البحر، مرة أخرى، ملاحا على ظهر سفينة تائهة،
في محيطات مجهولة. قال أيضا «أنه كان يزوره في نومه،
يتعقبه كل ليلة، يهدر في أدنيه وتغطي زرقته كل شيء حوله،
فعاد إليه».

لم ينتظر، هذه المرة، حتى يأتيه من يبحث عن يرغب العمل
على ظهر سفينة، بل ذهب و سأل بنفسه، عن المكان الذي ترسو
فيه تلك السفن الكبيرة

ولم يدرك أصدقاؤه، الذين كان أغلبهم يعمل في صناعة السيارات
في مصانع فورد والذين بحثوا وسألوا عنه طويلا، إلا عقب أكثر
من سنة، من أنه يعمل في سفن نقل البضائع التي تجوب
البحيرات العظمى

نحى الصورة جانبا وقطع صمته ليقول «أقدر على تحمل كل
شيء إلا نظرات الناس .. الكلام حتى ولو كان قاسيا يظل أخف
من عيونهم».

تريجا أخذ يشكى من تبدل المشاعر. وسيبدو مهموما أكثر من
أي وقت مضى. مؤخرا لم يعد يختلط بأحد، حتى برفقائه
القريبين منه، كما أنه كان يبتعد عن أي تجمع للناس، تحاشيا
للنظرات. ربما في الليل فقط، حيث الوقت أكثر ملائمة للخروج
بضع خطوات، ليس بعيدا عن الحجرة التي يسكن، ثم يعود، أو
حين يضطر للبحث عن عمل لتصف يوم.
«لا تنتظر في عيونهم»، قال له سالم.

علي الطاولاة بطاقة بريدية جديدة، فيما أصابع يده ممسكة
بصورة فوتوغرافية، أخذ يتأملها بصمت.

لم تفتح شفتيه، ليقول كلماته «أقرأها»، مستغرقا بالكامل في
النظر إلى الصورة.

يقعص عينيهِ، كمن يجد صعوبة كبيرة في تذكر تفصيل صغير،
أو أن الماضي لا يأتيه دفعة واحدة، حين يستدعيه لأقل أمر،
يقعصهما إلى حد اختفائهما تماما في وجهه، تتجدد ملاسحه،
تغدو كومة لحم مهنرق و بلا هوية

كانت الصورة تنزل قليلا، يده تفعل ذلك في سهو منه، حيث
يمكن للأخر أن يرى وإن بشكل أقل وضوحا. منزلا بسقف أحمر
مخروطيا، في أحد أركانها لوحة صغيرة، كتب فوقها كلمات
قليلة بحروف إنجليزية، وفي الفضاء الذي يتكشف فوق السور
الخلفي للفتاء، ارتفعت مئذنة فقط، كانت واضحة لأنها بنيت
بطريقة بدائية. وفي الفراغ، بين الفتاء وارتفاع ذلك الجزء من
المسجد لا يظهر أبدا في الصورة، كان هناك ثلاثة أشخاص.
وبيئنا ينأى أحدهم، تاركا فقط نراعه شاكبة بحواف السور
الخشبية المدببة، كان الأخران قد أعطيا الكاميرا وجهيهما، كانا
شابين، شاهما مفتوحة على ابتسامة واسعة، شعور هائشة
وشوارب كشة، وكانا يتدثران بملايس ثقيلة، ويحيط عنق
أحدهما شال أسود.

الشاب الذي رمى بطرفي الشال فوق كتفيه، بدا واضح الشبه به،
ابني أو أخ له أو هو نفسه على الأرجح. لم تكن نظراته تلاحق
الأشخاص، بل البيت، حيث تسمر هنالك.

تذمر من إنه لم يجد صورة له وهو في بيته، الذي باعه. لم تجمعه
بأي جزء، حتى ولو حائط، من البيت، كما لم يتذكر أنه فكر، في
يوم ما، لأن يلتقط له أحدهم صورة في منزله. في تلك اللحظة
فقط، ربما شعر كم هو ضروري أو أنه كان سيكون من العزاء، لو
كانت له صورة حتى ولو باهتة، بين جدران ذلك البيت الذي لم
يعد له، مكتفيا فقط بأن يرقبه من بعيد

«أبعث لك أيضا صورة قديمة، لن تصدق من أعطاني إياها. أبو
هند اللبناني، أتذكرك ..»

تفتح وجهه قليلا. هطلت عليه كلمات أخيه كالضوء الذي يصنع
فجأة شكلا مخروطيا في عمته يتغلغل عليها مخزن مهجور،
يغص حتى حواف الباب بكراكيب قديمة زمهلة، كانت كمن

* قاص من اليمن

- «ومن قال لك أنني أفعل، هي التي تطاردني وتخز في ظهري»
يضع قدما على الأخرى ويشبك أصابع يديه عليهما ثم يرفع رأسه إلى السقف ويظل يحقد هناك، كأنما ينتظر أن ينشق ويهوي شيء ما منه.

التحالف الدولي.. دول الضد.. العراق.. الكويت.. كانت هذه الأسماء والكلمات تعني له الكثير، تخطفه خطفا من عقله، أو من نفسه. كثير ترددها على مسامعه، مع ذلك كان يحس أنه لا علاقة لها بما يحدث له، حتى حين رأى بيته يفارقه، وأخذت مقابض الأبواب وملامسها تلك أصابعه في الغياب، وحتى عندما اندلعت الحرب، ظل غير قادر على فهم هذه العلاقة في أكثر تلك الليالي التي شهدتها الحرب، حين كانت المسامات تأتي ملطخة بأخبارهم هناك، وتتطاير الحكايات عن انتصارات سريعة وحاسمة، ظل يستيقظ مدعورا، يحس أن هناك من يجذبه بعنف من ثوبه القلق، ليفتح عينين منتفتحتين محمرتين، فيجده يحقد فيه لم يستطع أن يثبت نظره عليه، كان قبيحا بضمه المزموم وعينه الطافرتين، يمتلأ بنظرة قصيرة ضمن أشياء الحجر، يضعف جفنيه ويضغط عليهما بأصابعه، ويتذكر الصديق الذي جلبه له، والذي لاحظ يومها كم بدا متفعلا وهو يناوله إياه، ويشرح له كيف يضعه ومتى بالضبط، «هذا سيفك حباتك من أسلحة صدام الكيماوية».

ملقى بإهمال، القناع الواقعي، في مكانه من الحجر منذ تلك الأيام.. بل من ذلك اليوم قبل حوالي ثلاث سنوات، حين لم يمد يده ليمسك به، إذ بدا له حينها كتلة بشعة، جمجمة آدمي مفصولة عن باقي الجسد، سيرتكه له، ذلك الصديق ويمضي.. وسيظل كلما لمحه، يتذكر ذلك الصوت الشبيه بعواء قبيح، صوت الإنذار، الذي كان يكرهه في تلك الليالي، يكره أكثر من الحرب نفسها، وهو يسبق كل غارة جوية كان كأنما ينزغ لمعاده وقلبه، أكثر من أي سلاح كيماوي شرس، بجله وبغير رحمة.. لم يحدث له أن لمس ذلك القناع أبدا عدا المسافة القصيرة التي قطعها، مدله إياه بإصبع واحد، من وإلى الحجر التي لم يكثر أن يضع شريطا لاصقا على نوافذها أو الفتحات الأخرى فيها، ككل الناس الذين راحوا يغطون ذلك بهلع وخوف شديدين، حتى لا تتسرب الغازات السامة فيما لو نفذ صدام تهديدها، ليس لأنه لا يمكن ذلك لكثرة الثغوب واتساعها في الحجر المنداعة، بل لأنه لم يشعر أن حرصا ما ولو ضئيلا على الحياة يدفعه إلى أن يفعل ذلك.

كان عندما يتفاجأ بغارة وتتصدى لها الصواريخ المضادة، يهرع مع رفيقه دون قناع وبلا خوف، يصعدون أعلى بناية

جديدة لم تكتمل، بالقرب منهم، ويتفرجون على الشظايا التي نضيء ليل المدينة الخالية، التي تركها معظم أهلها إلى مدينة أخرى أو عادوا إلى أريافهم البعيدة. كانوا مرعوبين لكن ليس كمن يعيش حريبا عادية، ثمة شيء كان يفصلهم عن ذلك الشعور، فقط كانت الشظايا تبدو لهم كالعاب نارية، تلتمع على شاشة كبيرة، كونيّة على الأرجح بما يكفي لأن تدخلهم فيما يشبه بهجة غامضة وملتبسة، تنسيهم لهنيهة شراسة حرب استثنائية، حريبا يتجدد أوارها تحت الجلد، كلما اصطدمت عيونهم بأبواب البيوت والمحال وهي مغلقة دون أصحابها، أو بوجوه لا يجدون فيها الأهل ولا الأصحاب الذين كانوا يعرفون. وحدها النظرات كانت تزججه، قد لا يكون ثمة جديد فيها، لكن إدراك ما تعنيه جاء متأخرا، أو كان لاحتياج إلى ما يجعله واضحا على ذلك النحس، قاطعا وشرسا أحيانا. هل هي لامبالاة؟

فارغة تأتي بعض النظرات وخالية من المعنى، فقط تضمهم كأى شيء قابل للرؤية، ثم تمجهم في الهواء، أحيانا تراهم كمن يرى شخصا يقضي حاجته، تتحاشاهم. كانت أشكالهم تطفو في محيط النظرات، كانت ثقيلة بما يكفي لأن لا يستطيعون تمييزها، ربما كان يلزمها تقيرا ما لتستقر في عيونهم وتجذب الاهتمام من جديد. ونظرات أخرى، أخذت تتخللهم كما لو كانوا فراغا يتشلى، غير مرئي، وليس ظلا لعمال بهيكل محروقة، تنطوح في الهواء أو تأخذها بنايات فقيرة إلى عمقها العظيم والفاتر، وحينما تشغل المصابيح التي تتقدم المحال، أو تلتصق ببعضها في المقاهي الرخيصة والحجرات المهجورة البعيدة

مال برأسه قليلا إلى الوراء، كأنما يتسمع لهدير العربات في الخارج وانخفاف الأضواء مع قدوم الليل، يتلمس بأذنيه وسط الضجيج والزحام الشديد لصور قديمة ترهق ذاكرة شائخة وسنوات العمر التي عبرت درويبه السحيقة كقطار مسافر أبدا، راح يصغي وسط كل هذا لصوت بعيد، مشوش، صوت لا أحد، يجده للوصول إليه خلال ضباب كالح يدثر حواسه كلها. انتبه لسالم وهو يختلس النظر بين وقت وآخر إلى رأسه كأنما غريب عنه.

- «حلقته.. يا شيخ ما فيه خير.. هو السبب في البطالة التي نحن فيها» قال، وكأنما لم يكن بذلك، وإيرضي فضوله أكثر، حسر العمامة التي كان يشده بها، اختفى الشعر وتبخر الخط المستقيم الذي يشق رأسه. تحول وجهه إلى وجه طفل.

بدا سالم، وقد لاحظ أن شيئا مختلفا طرأ على هيئته، جعله لم يتعرف عليه لأول وهلة حين اقتحم عليه الحجر وهو يحمل

كوب حليب وفي الأخرى لفافة مبقعة بالزيت، فيما البطاقة البريدية في الجيب العلوي، وكان يغطي رأسه بعمامة بيضاء، يقنع نفسه أن العناية الكثيرة بالشعر قد تمنع العمل و تجلب النحس، لكن ما لبث أن سمع ينفجر مغناطيا وهو يتحسس شعره الوهمي.

- ومع ذلك ما اشتغلت إلا نصف نهار، نفرت عروق رقبته، والتذمت نظراته بالبلل فيما تقلصت ملامحه و تركته براءة الطفل. ثم قال بصعوبة «ما طلني الما قول أبو عيون مخزقة.. هذه المرة أعطاني ظهره وراح».

أخذ رشقات متلاحقة من الكوب، وابتلع لقمة كبيرة من اللفافة الساخنة.

- «فكر بعرض أخيك»، قال له سالم
انزلت أصابعه، كأنما الأمر أكبر من أن يقرره هو المسكين، تداعب قبضة الشعر الفخين في صدره، يتلوى كأعشاب شائبة، ليطل من فتحة القميص، يتخلله بأنامله، كأنما كان يجد فيه تعريضا عن شعر رأسه.

كان أخوه قد كتب له أنه سيهدل وسعه في تدبير فيزا له إلى ديترويت، أو على الأقل زيارة للعلاج. غير أن أمريكا، بدت له فكرة غامضة، لم يستطع أن يستوعبها حتى عندما كان يفلز مع مجموعة من العرب، فلسطينيين وسوريين ولبنانيين، إلى مناطق زراعية في «سان جوكن»، وحتى حين رأى بعضهم يتهاوى على تلك الأراضي، يقبلونها بجنون ويتمرغون فيها كما لو كانت الجنة الموعودة.

بدأ المهاجرون اليمينيون بالتدفق على أمريكا، ربما بعد افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩م، مستقلين سفنا من ميناء الحديدية أو عدن، يطرق غير قانونية، لترسو بهم غير بعيد من السواحل، حيث يدخلون خلسة. لكن بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وحينما أقامت الولايات المتحدة علاقاتها مع اليمن، سمحت بخصمة صغيرة لمن يرغب في الهجرة من اليمينيين.

لا يزال يتذكر تلك الوحدة الغريبة، حين كان الميناء يتبادع أمام عينيه، يتلاشى حتى الإحساء، متروكا وسط مدى من الأمواج الزرقاء، ظل كذلك حتى لمس كتفه المسافرين الإنجليزي، ليحكي له عن رحلته ما قبل الأخيرة لليمن في أواخر الأربعينيات، وعن الإمام الذي وضع تحت الملاحظة الشديدة، في مدينة صنعاء أو المدينة المحرمة، كما وصفها، مانعا إيابه من التجوال خارجها، خشية أن يكون جاسوسا لحساب جهة أجنبية. حكى له أيضا عن حزنه، الذي يتأجج كلما قدم إلى المدينة، لموت صديقه

الأمير سيف الإسلام محمد، غرقا في البحر، وقال له أنه سيذكر كل ذلك في كتاب عن رحلاته المتكررة إلى اليمن، وسوف لن ينسا هو أيضا، ثم أعطاه بعض الأدوية المضادة لدوار البحر. - «أو لم لا تعود إلى البلاد وتستقر هناك نهائيا.. يكفي غربة» سيمعت طويلا حتى ليخيل أنه لن يتكلم مرة ثانية وأنه سيترك مقعده، منصرفا لكنه نطق بغير رغبة في الكلام.
- «البهش قال كلمة في الراديو.. لا يوجد شيء في النور.. لكنه ترك صنعاء».

كان فمه يعضض لللقمة البيضة، يستطعم بيضاء مزيج الخبز والحليب معا.

لا ينتظر كثيرا، ليقول أيضا
- «ما ذنب الناس هناك لو قامت حرب أهلية لا قدر الله، مثلما تقول الجرايد؟»

يفرغ آخر قطرات الحليب ويمتص حثالة الشاي. قبل أن يفتح فمه مرة أخرى.

- «الكل يتكلم ويثبهم، لكن أين الحقيقة»
ثم يزم شفثيه، ويخط خطين متصالبين في الهواء علامة على الوضع المتري.

مال إلى مسند المقعد، لكن المسند كان لصق ظهره تماما، فحرك قوائمه الكرسي الخلفية إلى الوراء ونفخ صدره. وقال فجأة انه حلم بقاسم، وهو يركض في الطرقات، بينما رجال بمعاطف طويلة يتعقبونه، حتى سقط كالدبب بين أرجلهم. وسوري أيضا أحلاما وكوابيس تنقصده، تبعد ليله، حكى عن سنن ضخمة تبهر به ليلا في مضائق خطيرة، ولا تلبث أن تتحطم ويجذبها القاع.

تحدثان عينا في الأرض، تتبعان خطا صغيرا يختلج من النمل، يخرج من أسفل الموكيت. ظل يتأمل في الطابور الطويل، يخرج مترحنا. بعض النمل يخرج على الخط، يلتف ليعود إلى الخلف، ثم يذهب إلى مقدمة الطابور، و يرجع مرة أخرى، وفي لحظة واحدة، ينكص النمل كله، إلى طرف الموكيت، حيث ظهر لأول مرة، كأنما في حالة استنفار شديدة، قليلا ويعاود الخروج، يعقل صرصارا كبيرا.

- «تغيرت الأمور.. طاح كرتنا، يعلق، قبل أن ينهض.
وتمتد يده خائفة لتسحب الظلغة الزجاجية إلى الداخل قليلا، كانت يده واهنة حد أنها بالكاد استطاعت أن تشق لجسمه فراغا ينفذ منه بصعوبة إلى الشارع. خيل لسالم لوهلة أنه علق بحافتي باب الأتوميوم.

• فصل من رواية بعنوان «تصحيح وضع»

تخطي الجسر

منهل السراج *

لاحظت أقاربي من بعيد، حاولت التملص، لم أستطع، ابتسمت لهم بإيعاء واعتذرت أني لا أزورهم وقد أصقت حقيقتي إلى صديري.

مقلّة تنزهت على الجسر الضيق القائم على القناطر، عمال المطاعم يحشون الكراسي الفارغة حول الطاولات، أمليين بقدوم الزبائن ومن ثم بالبقيش.

في الأمس دفنت والد طفلي، طويت أوراق الزواج والصور التي جمعناها، قدمت استقالاتي من الوظيفة. أصبحت بلا مال ولا عمل، بلا ظل رجل أو ظل حائط.

كنت شاردة، أُلهم هموم الماضي يائسة من القادم، فاصطدمت بسور الجسر وهويت إلى النهر ذي المياه اللينة. ضرب رأسي الحافة الصخرية المغمورة بالطحالب، حاولت الوقوف، تأرجحت إلى الجهتين وسقطت.

كانت أختي تخاف القلط كثيراً.. وضعت مرة صغيرة مع أوعية طعامها في علية كروتونية على ناصية الدرج العلوي. جاءت في غيابة.. عدت من المدرسة فوجدتها مشنوقة بين أيدي أولاد يركضون ويضحكون.

أجهد كي أعلم طفلي رسم القلب والزهرة وأرجوحة العيد. لكنها بعناد تعلمني رسم المدفع، قلت لها تلونه بالأصفر والأخضر والبرتقالي و.. قاطعتني مقطبة: ألا تعرفين أن لونه أسود؟

— كنت عندما ألعب اختي في تلك الزاوية من خزانتي التي نزعْتُ دُرُجها. نسج العنكبوت شبكة معقدة لم أستطع اختراقها، ولم أستطع إقناع طفلي باللعب فيها.

حاولت رفع جذعي مستندة على حافة النهر متمنية أن أتشبث بدولاب الناعورة الكبيرة. قشقت عن درجات تقودني إلى الجسر مرة أخرى.. لكنني سقطت مرة أخرى.

أطل من وراء دغلة كهل في قارب خشبي قديم يحمل عصا طويلة، كان مرتدياً لوناً أخضر، مفتوح الصدر حتى البطن، ملوحاً بشمس عنيدة.

— وقعت شجرتي الضخمة، تمددت كجثة هائلة ملأت أرض الشارع من الرصيف إلى الرصيف، أشفقت عليها. بكيت

دفعْتُ غطاء السرير الأحمر عني، كانت همومي ووجدتي تستلقي بجانبني كما هي دائماً متجدة حية محدقة في وجهي بعيون باردة. حاولت النهوض تعلقت بقميصي، غرزت أطرافها في رنتي فأحسست بدمي ينزف حتى خشيت أن يمتصه القميص فيراه الناس. هرعت إلى النافذة، الأبواب الحديدية متشابهاً في زخارفها، الشرفات صغيرة ومغمرة، النوافذ موصدة بالحديد، لا وجه على زجاجها ولا ألفة تتواري خلفها.

غادرت غرفتي، وجدت أمي تقبل القرآن قبلات سريعة ومتلاحقة، فيما تجلس طفليتي عند قدميها، واضعة غطاء الصلاة على رأس دميته، في الوقت الذي كان أخي يقلب الجريدة الرسمية منتبهاً لأبي وهو يسعل لحظة مغادرته البيت.

أُرت المذياع، كان أحدهم يتحدث عن الهجرة، وفي قناة أخرى أغنية عن الفراق، ثم صوت مذيعة تقرأ خبراً: حصيلة اليوم، سبعة شهداء، وخمسون جريحاً.

بحثت عن ثوبي الوحيد، وجدته وقد نصبتني جدتي فزاعة للعصافير.

ارتدته، تناولت حقيقتي، قطعت الدرج بقفزتين، صفقت الباب خلفي، فاستغرقني مشهد أنين النواير.

على أطراف الأرصفة بقايا أكياس نايلون يطيرها الهواء، شعاع الشمس ينتشر بحجرة على أرض الشارع، غبار رمادي وغيوم بعيدة.. ففتحت أكثر فلم أجد إلا أصابع وأظافر أقدم رجال الحارة في صنادلهم المنزلية المتشابهة التي تملوها ثنايات جلابياتهم البيضاء جالسين في الظل على الكراسي الواطئة يتحدثون بهمس خافضي الرؤوس، حتى إذا تناهى إليهم وقع حذاء امرأة حركوا رقابهم على إيقاع مشيتي إلى أن تتواري.

داهمني صوت المؤذن مختفياً: صلاة العصر جماعة، لطمت أنفي رائحة الكبريت، شعرت بالعطش، وإجهات الأبنية أعلى من الناعورة، وكلها مغطاة بستائر مرقعة ملونة، لا بد أن

النساء في المطبخ.

* قاصة من سوريا

وتوصلتهم إمكانية غرسها مرة أخرى فمسحوا على شعري وضحكوا متواطئين. اعتبر الجميع أن ذنب سائق الرفاعة الذي قطعها مغفور، فقد كانت توسع السيارات التي تصطف تحتها بغضلات العصافير.

أقترب الكهل مني بهدوء ثم تجاوزني، كان كضباب كثيف لفنتي أربكني وغادرتني، ناديت. ألا تراني؟ استدار عائدًا، بصمت رصين انتشلني

- كان ابو طفلاتي يرفع سبابته أريدك امرأة مطيعة، ثم يرسمي بثيابها كي أكويها. يرطب وجهه بعطر الحلاقة، ويمضي مستعجلاً الى موعدة.

زفرت من ثوبي المبلل، شددت أطرافه كي أغطي ركبتي وأنا اراقب الكهل، متوقعة أن أجده متلبساً يحدق في ساقَي. لكنه كان يتأمل الأفق البعيد.

استسلمت لحركة القارب فيما نفسي تغسل عكرها برضى. أصبحت مياه النهر عذبة والضفتان خضراوين..

- من أنت؟

أعطاني ثمرة صبار. حاولي الاختراق

- من شرفة البيت ومن خلال أوراق اللكمة المتكاثفة التقتعت عيناى عدة نجوم مضيئة محتجة خلف اقفاص الهوائيات. طفلاتي نائمة وجبينها ساخن لكن شففتها جيميلتان. وحارس المؤسسة التي كنت أعمل فيها يتأبط سلاحاً ويضع ورده بيضاء في عروة سترته. غافلته وسرقتها.

انصرف الكهل الى ربط حبل القارب بين الأعشاب العالية، كان الشفق يتكاثر خلف الجبال البعيدة بينما نسيمات تعقب برائحة التراب الرطب وأنين النواصر.

بقدمين ثابتتين عبد طريقاً ملتويًا في نهايته كوخ بسقف قرميدي تحتضنه أشجار داكنة، تجاوز يقايا سور متآكل، دفع باب الكوخ وأشار لي كي ألحق به.

- كنت عائدة من عملي عندما رأيت طفلاتي مع أولاد الحارة يمدون أصابعهم الصغيرة تحت باب مخزن أطعمة الأطفال كي يلتقطوا قطع البسكويت الملونة بالسرم فحاً للفرار.

رأيت جدران الكوخ مزينة بسبوف وصور فرسان وقناديل نحاسية وأوسمة منقوشة، فيما غطيت الأرض بسجاد يدوي أحمر موشى ببعض البقع الضوئية العابرة لزجاج نافذة علوية.

- كانت النوافذ الضيقة لأقبية مدرستي تلتصق بالأرض

وأنا أظلل عيني يدي الصغيرتين وأفتش عن الزيت والفار والأذان فلا أرى، فيمَا أذن المدرسة يضغط بإبهامه الخروطوم كي ينبعث الماء على الدوائر المزروعة، درست الابتدائية والاعدادية والثانوية، ولم تكبر الدوائر ولم تخضر.

طرزت ثوبي المبلل بزهو برية وفتحت الصرة، وضعت الصبارة وشفتي طفلتى، الورد البيضاء والنجوم، فرحة القدمين صعدت السيارة، تجاهلت نظرة السائق عندما لقنته عنوان الحقيقة النائية، أوشكت أن أخبره أن أحدًا لا ينتظرنى، لكنى أمسكت حين أدركت انه لن يصدقني.

كنت أتلثم القماش المخملى براحة كفي وأنا استمع لكلمات الكهل عن النواصر والنهر والشهادة والهدير الذي لن يتوقف. وضعت حقيبتى، كتابي وقهوتي على المقعد الأكثر انزواء، عبيت نفساً عميقاً ثم شرعت في قراءة ديوان شاعري الذي أفضله.

فجأة شعرت بهيكل يحجب عني مشهد النواصر، كنت كطائر مستكين افزته ستارة سوداء. رفعت رأسي أقاوم الخوف والذهشة، سألته بحدّة مرتجفة: ماذا تريد؟ أجابني بابتسامة رخوة: أريد أن نتسلى.

- عندما قرصني صاحب البقالية من فخذي كنت في السادسة من عمري، انتفعت لنفسى بأن سكبت الطيب الذي اشتريته أمام دكانه كييكث لأنني لم أفهم، وعندما عدت الى البيت بوعاء الطيب فارغاً أمسكتني أمي من شعري وهزنتي بعنف، كبرت بسرعة وكبر في ذنب هائل.

رميت أشيائي وأخذت أركض اغضبني صوت لهايتي، عدت اليه وجدته واقفاً بابتسامته نفسها.

يقول أبي: أريدك رجلاً.

جمعت أشيائي ويحدق شديد ضربت الهيكل بحقيبتى.

دفعت باب البيت الكبير، اختلطت طفلتى من حجر أبي، أمسكت بيدها وركضنا.

وصلنا الجسر، أطعمتها الصبارة.

نظرت إليّ بعينين كبيرتين، نهضت بهدوء ومشيت بعزم، كانت كلما ابتعدت تستطيل وتكبر.

وقفت أمام الناعورة منتصبه، ويد قوية زادت سرعة دورانها. استجابات الناعورة بغناء جديد.

في هذه اللحظة كان علي أن أغادر، ويقدمين غريبتين كنت قد وصلت وسط خراب المدينة.

نوال

همدان زيد دماج *

عظيم وهي ترك أنها تستطيع أن تفعل ما تريد. لقد أصبح لها أصدقاء كثيرون... ولم يكن ما تبقى من جيبها له كافيها لصدها عن عزمها بتركها نهائياً. أحس أنه حشرة صغيرة تحاول تسلق جدار لرج. كان ترمدها حتمي. لكنه كان مؤلماً بالنسبة له.. ومنذ ذلك اليوم أدرك أن علاقتهما كانت قد انتهت

منذ فترة طويلة لم تتواصل معه... كان يسمع عنها فقط من أصدقاء مشتركين ما لبثوا أن تفرقوا جميعاً... قارم شعور الهزيمة طويلاً وظلت «نوال» بعد ذلك في ذاكرته الحدث الأكثر تأثيراً في حياته التي لم يكن يعرف. وهذه طبيعة كل البشر، أنها تستغني بعد دقائق من الآن. لماذا يا ترى تذكرها الآن؟ حدث نفسه متسائلاً.. ولماذا أصر سائق السيارة «البيجو» على شراء «القات» من هنا؟ فالرحلة لا تزال في بدايتها وسيمررن بأسواق «قات» عديدة في طريقهم الطويل الصاعد إلى العاصمة. كانت السيارة قد توقفت بشكل عشوائي على جانب الطريق ونزل سائقها اللزق غير آبه باحتجاجات الركاب متوجهاً نحو كشك حديدي مجاور ما لبث أن تبعه إليه بعض الركاب لشراء «القات» أيضاً. زحزح جسده المحصور في الكرسي الخلفي... كان مرهقاً من السفر ومن زحمة الركاب والشعشع الحارقة التي كورت ظهره المبتل عرقاً في المؤخرة. كانت سيارة فارغة قد توقفت وبفس الأسلوب العشوائي، على الجانب الآخر من الطريق استطاع، رغم انعكاس أشعة الشمس على هيكلها الأنثوي، أن يلحس تقاسيم وجه امرأة جميلة بداخلها. أشعل سيجارته الأخيرة فالتصق دخانها بدخان ركاب المقاعد الأمامية الذين أعياهم انتظار السائق فبدأوا يعصبية يشفطون على بوق السيارة لاستعجاله بينما كانت عيناها لا تزالان تراقبان المرأة الجميلة داخل سيارة الضيافة الحكومية الفارغة التي أزعجتها نظرات الباعة والفضوليين، الذين يكتظ بهم سوق «الفند الأحمر» في مثل هذا الوقت من النهار. فأخذت ذراعها البيضاء المرتشفة على حافة النافذة إلى الداخل ودفعت قليلاً زجاج النافذة

تكويت أجساد الركاب مرة أخرى وبدأت السيارة بالتحرك وهو لا يزال يراقبها. وحيأة استيقظت حواسه الناعسة ومر خاطر سريع في عقله ما لبث أن تحول إلى يقين. حاول أن يلتفت إلى الخلف ليرى المرأة مرة أخرى لكنه لم يستطع تمرير جسده المشحور بسهولة وعندما سكت له الفرصة بالنظر إلى الخلف هالة منظر اطارات ضخمة «مطاطرة غاز نهست في حادث موروري مربع الجانب الخلفي لسيارة بجو وأودت بحياة خمسة من ركابها، كما سيكتب الخبر بخط صغير في الصفحة الأخيرة من الجريدة اليوم في صباح اليوم التالي

كانت تشعر ببرد مكيفات الصالة يخترق عظامها باستمرار. أمالت رأسها على كتفه العريض وتابعت أحداث الفيلم غير آبهة ببدء المتوحشة التي اندست من تحت معطفها الصيفي وظلت تعيد بألحنية منتظمة بأماكنها الحساسة. لطيف هذا الزنجي. التقت به من فترة قصيرة ودير لها بسرعة عملاً جيداً كان شغوفاً بها. فكرت بالأجر الكبير الذي ستحصل عليه من هذا العمل فأبتسمت واعتدلت في جلستها تاركة يده تلهو كما تشاء.

خلعت نقابها وشرتها الأسود في العرفة المجاورة مع رفقاتها. كانت ضحكاتها مميزة.. دخلت إلى الغرفة يعلو وجهها الجميل اضطراب خفيف. حيثهم بلطف وحياء. نظر إلى ما انكشف من ساقها الرشيقتين وصدرها النازف شفق إعجاباً. يا لها من جميلة.. تشبه إلى حد بعيد عمليات الاعلانات التجارية. ظل مشوهاً لفترة طويلة لم تتوقف عيناها فيها عن تفحص جسدها المذب وقوامها الرائع وبياض ساعدها وكتفها العاري وصدرها البش الناعم غير مصدق كيف يخفي النقاب كل هذا الجمال! سرت في جسده رعدة خفية مزته تماماً. لاحظ أصدقاؤك ذلك فتركوها له وانشغلوا بالأخرى. شغف بها تماماً. كانت خجولة. يبدو أنها لم تتعود على أجواء الفراميات السريعة تلك كمسديقاتها الأكثر احترافاً وخبرة. لا بد أنها مبتدئة. تواعد معها كثيراً ووقع أخيراً، كما كان يتوقع، في جيبها الجنون.. عرف اسمها الحقيقي لكنه ظل يدعوها باسمها الذي عرفها به أول مرة... حتى عندما استجوبته الشرطة البريطانية بعد سنين كان يدعوها بنفس الاسم. «نوال».

لوح بيده إلى مودعيه ودخل صالة المغادرة مسرعاً بعد أن رآها تكمل معاملة الجوازات. كانت الخطة تسير على ما يرام إذاً. عندما انقلعت الطائرة كانت يداهما تتشاك بلهفة بعد أن استطاع أن يتدبر الأمر مع صديق عزيز في مكتب الطيران فحجز لهما مقعدين متجاورين.. قالت له أنها تريد أن ترى العالم من النافذة.. فكان لها ذلك..

قالت له وقد اعينته الفيلات أنها تريد أن تمارس عملاً ما كيقية زملائها في معهد اللغات.. سبغاعها العمل على اكتساب اللغة.. ظلت تقنعه طويلاً. وافق في الأخير مرغماً رغم قلقه الكبير.. كان يعرف أنها لم تعد له وأن محاولاته بامتلاكها بدأت تضمحل رويداً رويداً.. منذ تلك اللحظة التي رآها فيها، قبل أسبوع، تلهو مزاحمة بشعر زميلها الإيطالي الذي كان يحاول تقبيلها

كان يبدو سخيلاً وقد احرقته الغيرة العمياء.. صفعها بقوة يوما ما.. هددته بالاتصال بالشرطة فلم تعد تهديداته الصغيرة تخيفها.. بل لم يعد هناك من يستطيع كبح جماح خيالها الجنون.. كانت تشعر بانتصار

* قاص وباحث من اليمن

قال بضيق صدر «لست بحاجة الى ان تعتقدي انك اهتممتي. لا تشعرني بالذنب، فلا احد ممن انجروا اليك وأحاطوا بك كان مضطراً أن يقلق عليّ أبداً بإمكانك ان تشعرني بالحرية.» قالت بمنتهى النعومة، «جف، أنا لا أريد أن أشعر بالحرية. ولا أشعر بالحرية الآن.»

«أنت تشعرين بها بالتأكيد ولو لم تشعرني بها لكنت أول المعتذرات»

«أما قلقت عليّ مرة من المرات في هذه الليلة، يا جف؟»

قال بجفاء: «اسمعيني، ان الرجال الغيورين هم أنقل الناس روحاً في العالم.»

«جف، ضع ذراعيك حولي.»

«ما بالك؟ لست مضطرة الى تهدئي أو الى الاحساس بالذنب لأنك قضيت وقتاً متعباً، لقد تجاوزنا ذلك بالتأكيد.»

قالت وهي تبدو ضائعة تماماً، «لم أكن أحاول أن أهذئك.» وبدأت تكشف في وجهها عن ذلك الاستياء الغريب الذي كان يشعر به في الأشهر الثلاثة الاخيرة أنه ينمو في نفسها. وكانت مبرطمة مثل طفلة وفيها خجل من رفضت هديته البريئة بجفاء، ثم ابتعدت عنه مرتبكة، وكوّمت نفسها على الأريكة، راضية تقريباً، وعيناها تقصوان وهي تحدق اليه.

وقال بعد وقت قصير، «أنت طفولية، يا ماتيلد. لماذا تقعين هناك كأنك تكرهينني؟»، إلا انه بدأ يشعر بالعجز إزاء غضبها الصامت والسري وغير المعقول. وقال: «أوشكت في هذه الشهور القليلة الماضية، ان تصوري غير معقولة السلوك مثل امرأة مريضة، ما مشكلتك على الأرض؟» ونهض وراح يتمشى ذهاباً وإياباً وكان صوته يعلو وهو ماضٍ في طرح الأسئلة عليها، ولكنه في كل مرة مر بالأريكة حيث كانت جاثمة اشتد انزعاجه مما أصب به لديها من الاضطراب الغضوب.

ولذلك حاول أن يضحك وقال: «هذا قدر كبير من اللغو، يا ماتيلد،» وقعد بجانبها. وحاول بطريقة خسنة أن يشدها اليه. وحين دفعته عنها حتى إلحها حتى بدا في النهاية يشتبهها، ووضع ذراعيه حولها مجدداً، فدفعته عنها مرة

بعد أن عاد من الحفلة، رفع رجل الاعلانات جف هلتون ناظريه، فرأى زوجته الشابة، ماتيلد، واقفة ثمت باشة له. لقد بدت له متوهجة من ذكرى المحادثات المهمة مع الشبان الذين كانوا تائقين الى لمس يدها أو ذراعها، وابتسمت وواصلت الحلم وعيناها الداكنتان الواسعتان تزدانان رقة يصاحبها الحنو. وبدأت تدندن عندما مضت الى النافذة ووقفت هناك تنظر من عل الى الشارع في ليلة الشتاء المبكر: وبينما كان جف مستمراً في مراقبتها ظل متعصفاً من أن تكون قد قضت وقتاً على ذلك النحو من المتعة في حفلة يجدها مفضلة جداً. لقد تركته وحده مدة طويلة، إلا أنه ما برح مدركاً على الدوام ما كانت تلهو من الاعجاب في نفوس الشبان الذين كانوا حولها.

ولتفتت آنذ، وكلها دفه وتوهج، وانفجرت بالكلام، «أما أعجبك الحفلة، يا جف؟»

فقال بلهزم، «انها حفلة مملة. وقد ضاق صدري بتلك الجماعة. فلا أحد منها لديه أي شيء جديد او مشرق يقوله أبداً. وتسأف جميعهم بعض الشيء.»

وحاولت ماتيلد ان تسمك عن الابتسام، غير ان وجهها المكفهر المنقذ مازال متوهجاً بالدفع عندما كانت واقفة هناك ويدها مشبوكتان أمامها. ورغم ان جف قد واصل الكلام بنوع من التقزز المنشرح فقد بدأ وجهه الجدي يسفر عن تلك العزلة الموحشة مما جعلها تشعر بالاثم فجأة: وتناقت ان تقدم إليه كل الرقة، وكل البهجة التي يسحرها ان تكنها في نفسها منذ الحفلة. لقد أمضيت وقتاً جيلاً للغاية الا انني كنت اراقبك. وأعلم مع من كنت. فهل كنت تراقبني، يا جف؟» واندفعت نحوه وألقت نفسها على حجره وأخذت تقلبه وتفرك يدها في داخل شعره ضاحكة طوال الوقت مثل فتاة صغيرة. «هل اعتقدت أنني كنت أغازل؟ هل اعتقدت أنني ضحككت وهمست أكثر مما ينبغي؟ ألا تحب أن يراني الناس نظريفة؟»

إلا أن جف، الذي كان قد أمضى وقتاً متعباً، لم يكن يشعر الا أنها تسعى الى مواساته وفي جعله يشعر أنه بخير: ولذلك

أخرى. ثم تملكه الغضب: فألقى ذراعيه حولها وسيطر عليها حين حاول أن يعانقها. فصاحت، «كفّ عن ذلك، كفّ عن ذلك، يا جف! ألم يكن لديك أي شعور أبداً؟ ألا يعني لك أي شيء أنك لم تكن تريدني بالقرب منك قبل بضع دقائق؟ ماذا تظنني؟» وكانت حين دفعته عنها بخشونة تتأشده حقا إن يرى انها كانت تجاهد للتشيت بشيء ما كان يدمره شهرا ففورها في عدم اكتراث. وسألته «ألا يعني لك ذلك أي شيء؟». فقال: «أنت توصلين الأمور الى هذا، فلماذا لا تقصدينها مباشرة بدلا من تغليب العواطف؟».

قالت: «لأنني لا أريد الأمور بتلك الطريقة». ثم صاحت بانفعال شديد، «لا يمكن أن تلمسني متى تشاء. لا يمكن أن تفعل ذلك في الوقت الذي تشعر بالرغبة في ذلك». وكانت عينها مفرورقتين بالدموع كأنها لمست المصدر الحقيقي لكل خيبتها.

لكنه شداه اليه، وأمسك بها لحظة ليريه انه يستطيع أن يحظى بها، ثم دفعها عنه. وصاح، «لست صبيبا صغيرا يلعب تلك اللعبة القديمة. نحن متزوجان منذ ثلاث سنوات. فلماذا كل هذا اللغو؟ وعبر عن غيظه الذي كان ينمو في نفسه بضربها على ركبتيها بقبضته.

فقلات وهي ممسكة بموضع الضربة، «أه، أنك توجعني. لماذا فعلت ذلك؟» وأخذت تبكي قليلاً. وقالت: «هذه تنهي الأمر. فلن نضربني أبداً مرة أخرى...».

«تبا لكل ذلك، فأنا لم أضربك».

«لقد ضربتني، أه، يا عزيزي، لقد ضربتني.. وذلك بحسب الأمر، لن أبقي هنا! لن أبقي ليلة أخرى! انني ذاهبة الآن».

«هيا.. افعلني ما يحلو لك».

قالت: «لا تفلت. فسرعان ما اكون قد رحلت». وهرعت والدموع منهمة من عينها الى مخدع النوم. فوقف عند الباب مفتاحاً وقد ضم ذراعيه على صدره، وراقبها وهي تسحب الادراج. وتقفظ بالملايس في صندوق الشباب، وتمسح الفضة عشوائيا من أعلى الخزانة. وكانت تتوقف احيانا لتضغط بقبضتها على عينيها. ويدأ يشعر بالكرب، وهو يراقبها، حتى انه صاح في النهاية، «ليس لي أن أحمل هذا العرض!» ووثب إليها، وألقى ذراعيه حولها وهصرها كأنه يتعصر الثورة المجاوزة حد المعقول في روحها الى الأبد. ثم ازداد خجلاً وقال: «لا أريد أن أوقفك، ولا أريد أن

أبقى وأراقب هذا السلوك الغبي كذلك. إنني ذاهب». وعندما تركها كانت بعد تسحب ادراج الخزانة.

ولم يكك جف يسير على امتداد الشارع خارجاً من المبنى في تلك الليلة الشتائية المبكرة حتى راح يشعر انه في الحقيقة لم يغادر تلك الغرفة البتة، لأنه أنى سار، وأنه ذهاب، قد ظل مشدوداً الى تلك الغرفة يراقبها، وحين دخل في حانة الزاوية لتناول زجاجة من الجعة قعد ثمة يفرك جبينه ويفكر، «لا بمجرد أن أريد، وليس في الوقت الذي أشعر بالرغبة في ذلك: لا استطيع أن استمر بهذه السخافات وقد تعود كل منا الآخر كثيرا. أشعر أنني غبي».

كان الرجال والنساء في الحانة المزدهمة يتكئ بعضهم على بعض متلاصقين ومتهامين وحين اصغى جف ظل يسمع صوتها خلف همهمة الاصوات وتقعقة الكؤوس ويرى وجهها في دخان الحانة، وعندما نظر حوله لزمه خوف رهيب يزداد في نفسه من أن ما كان دافئاً وحيوياً بين الناس قد انزاح عن متناوله: وعندما لم يستطع أن يكف نفسه عن النهوض والاسراع عائداً أنواجه الى المبنى.

وأما خارجة ترتدي رداءها البني، وقد انخفضت قبعتها اللبائية فوق عينيها. كانت تحمل حقيبتها. كانت تنتظرها سيارة أجرة. ولكي يفني شوقه، ابتسم بطريقة سخيفة وقال: «. أليكنني أن أحمل لك الحقيبة، يا مدام؟» حتى انه انحنى قليلاً.

قالت: «لا.. شكرا». ونحت الحقيبة عن يده الممدودة، وهي تنظر اليه بطريقة دفاعية خبيثة.

«أأنت متيقنة من أنك لا تريدني أن أحملها؟».

قالت: «متيقنة تماما».

قال بأدب: «طيب» ووقف محاولاً أن يبتسم عندما دخلت العربية، وعندما أخذت العربية تنهب الشارع وقف هناك قلقاً وغير مصدق، يغمره احساس انه لم يكن هناك مكان تذهب اليه.

غير انه دخل المبنى وطوّف وعندما جال على غير هدى في غرفة النوم ونظر الى ادراج الخزانة الخالية تعمقت عزلة، وفكر. «كنت أحاول أن استخدم شيئاً من الفهم المشترك. على اية حال انها ستعود. ولو واصلت النزاع معها بتلك الطريقة طوال الوقت فلن أكون قادراً على الاحتفاظ بعملتي أراهن بمليون دولار انها ستعود»

وانتظرها وكان مستوحشاً وهو يتذكر النظرة الدفاعية الحبية في عينيها حين نحت الحقيبة عنه فوق الرصيف، وأصاح إلى كل خافت يأتي من الشارع، ومن الدرج والباب، وعندما سمع المفتاح يدور في القفل في النهاية وثب منتصراً واندفع لملاقاتها.

أقبلت هادئة، بتبسّم ابتسامة اعتذار وجلة، وحين خلعت قبعتها وقالت بنبرة مازحة: «ماذا كنت تفعل، يا جف؟ ما الذي أبقاك ساهراً حتى هذه الساعة؟».

«انتظر، ولا شك».

«تقصّد أنك افقدتني؟».

قال: «افقدتك بالتأكيد أنت كذلك تعرفين أنني افقدتك» وساعدها على خلع رداءها، ورجاها ان تقعد، واندفع إلى اللحاجة لإحضار وجبة خفيفة لهما وقد ظل وجهه يبيدي كل انتصاره الطفولي.. وأبهجها أن يكون بانتظارها بهذه الطريقة المختلفة وكلمها رانت على وجهه الابتسامة العريضة سألته، «علام تضحك، يا جف؟».

فكان كل ما يقوله، «كيف الشعور بالحيرة؟».

ولكنهما عندما ذهبا إلى السرير ودفتن رأسها الداكن في الوسادة أخذت تكي بكاء متقطعاً، ولم يكن من شأنها ان تهدأ مهما تملّقا، ومهما تكلم بلطف معها. واستمر يقول: «ألنسنا سدهاء الآن، يا ماتيلد؟ ألم ينته كل شيء الآن؟».

فقال: «لا، لنسنا سدهاء، لا أستطيع أن أتحمّل ذلك».

«لا تستطيعين تحمّل ماذا؟»

«الطريقة التي تتركيني بها أذهب لم أكن أظن أنك تتركيني اذهب ابدا مهما حدث لم يكن من شأنك ان تفعل ذلك قبل

سنتين»

«ولكنك أردت ان تذهبي، يا ماتيلد، وإذا فكرت في أنك أردت أن...».

«قبل سنتين كنت تعمل على اعادةتي.. كنت تخاف أن تفقدني».

«كنت اعرف انك ستعودين مثل حمامة الزاجل».

قالت: «أجل، كنت متيقناً من ذلك. كنت متيقناً جداً» ثم وضعت يدها فوق وجهها، وأبعدت رأسها عنه متممة، «إنني سخيفة، أخمن أنني أبود سخيفة أخمن أنني لا أعرف ما اريد»، ولم يستطع أن يرى إلا مؤخرة عنقها ويدها التي تحرك فوق وجنتها.

وفكر حين سار حول السرير، وهو ينظر إليها، «لم لم أوقفها؟ ولماذا هي لا تستطيع أن ترى أن معرفة أننا متحابان خير من أن ينشل بالنا بأننا غير متحابين»، ولكنه بدأ يحس بمنتهى الخوف، وقال: «لا أحد يجب عدم الاستقرار»، وهو يعلم ان كلماته بدت ضعيفة وتعليلية، وراقبها قليلاً، ثم راح يتحدث، ولكن وجد نفسه متلججاً بكلمات بدت قديمة، وهكذا وقف ثمة صامتاً، وقد صار حبه ألماً خفيفاً متواصلاً، لأنه بدا له أمراً رهيباً ان تبدو كلمات كهذه غريبة لمجرد انها قد وصلت بهما الحال الى ان يتعود كل منهما الآخر. ثم عرف ان خوفه كان من انه لم يكن قادراً على التعبير عن كامل شعوره نحوها. وكان كل ما قاله، «تناولت زجاجة جعة في الزاوية وبدأت أشعر بالرهبة».

قالت من دون أن تنظر إليه: «هل شعرت بالرهبة؟»

فقال: «أعتقد انني اعرف ماذا كنت تفقدتين».

قالت: «نعم».

قال: «وأننا لم أستطع أن أبقى بعيداً عن هنا، واعتقدت انك سوف ترجعين أيضاً».

رفعت ناظرها إلى في تهيب لأنه برغم ان الكلمات التي استخدمها لم تكن جديدة، ولا دافئة، ولا غريبة، فقد بدأت تحسّ بحبائه المريك، وكادت تسمع صوت تفكيره. «ماذا يجري لك فلا تستطيع ابداء حبك حين يكون شديد القوة في نفسك؟».

وانتظرت في هذه الآونة وصارت حبيّة كذلك، وبدأ الشعور بينهما في تلك اللحظة أعمق بكثير من أي دافع وفرح فجاني في أي وقت مضى.

• مورلي كالانغان Morley Callaghan ، روائي وقاص وكاتب مذكرات، وهو من أبرز كتاب كندا المعاصرين المتميزين. ولد في تورونتو التابعة للأونشاريو، في كندا سنة ١٩٠٣. ودرس في جامعة تورونتو، وصادق منهجوي. وانتسب إلى نقابة المحامين سنة ١٩٢٣، ولكنه حين كان في باريس شجّع همنجواي على النظمي من المحاماة من اجل الأدب، وساعده على نشر بعض قصصه في المجلات الأدبية المهجرة. وقد عمل محرراً في مجلة «القصّة» Story منذ أن عادت إلى الصدور سنة ١٩٦٠. وكانت روايته الأولى هي «الهارب الفريب» (١٩٢٨) ومجموعته القصصية الأولى «السفينة التجارية الوطنية» (١٩٣٠). وقد عاد إلى تورونتو سنة ١٩٢٩. ومن رواياته الأخيرة «المحبوب المفقود» (١٩٥١) والسرقة مستخدمة الأنوان» (١٩٦٠) و«زمن ليهودا الاسخريوطي» (١٩٨٣). وله كتاب في الذكريات هو «ذلك الصيف في باريس»

الرصاصات الطائشة

انطلقت رصاصات طائشة من بندقية مجهولة، وشرعت تصول فوق شوارع المدينة بسرعة جنونية. في بداية الأمر، حين سمع الناس دوي الطلقة، حسبوه هزيم رعد أو ارتطام شجرة على صفحة أحد النهرين الذي تقع بينهما مدينتهم. ورغم أن الأفق كان صحوًا ولم تكن هناك ريح لتسقيط الشجرة، إلا أنهم صدقوا ظنونهم سريعاً. أما الرصاصات نفسها فلم تعبأ بما فكر به الناس وشقت الطريق بتصميم لا يحيد قيد شعرة. عبرت أول مشوارها عائلاً بحيث لا يطلها أحد، بيد أن صليلها المستمر فجر الرؤوس وجعل الناس يهملون أعمالهم وحرفهم ويتركون بيوتهم إلى الشارع رجالاً ونساء وأطفالاً، فعمت الفوضى أرجاء المدينة ونواحيها ولم يستطع أصحاب الحل والعقد تهدئة روع السكان وإعادة النصاب إلى الحياة كما كانت، حتى المجانين المشردين الذين كانوا قبل ذلك يهيمون في الدروب والازقة، صارخين على كل رائح وغار من عباد الله، خفت صوتهم واستكانوا في زوايا مظلمة وأخذوا يضرعون برؤوسهم على الجدران الصلبة خشية أن يفجرها صوت الرصاصات الذي تحول إلى هدير جنوني. ومع مرور الوقت اكتشف الناس بأن الفوضى التي تسببها الرصاصات ستأتي على كل حياتهم وستساوي بينهم وبين البهائم لو أنهم رضخوا لمنطقها، عندئذ استنفروا حنكتهم الطويلة وشرعوا يكتسرون الخراب ويرمون ما تبهر لديهم، وكفوا عن مراقبة السماء بحثاً عن الرصاصات، فعاد العمال إلى أعمالهم والحرفيون إلى أشغالهم واقتادت النساء أطفالهن إلى البيوت وشرعن في تربيتهن من جديد، في حين كف المجانين عن الصراخ في وجوه المارة بعد أن غطي هدير الرصاصات على أصواتهم وسلبتهم دورهم التاريخي في الحياة. وما أنها رصاصات وليست ريح أو شجرة ويضخ في أوصالها قوانين مختلفة، فقد غيرت من خط سيرها وهجمت على الأرض بعد أن ظلت طويلاً مختبئة خلف السحاب.

حدث ذلك في صبيحة يوم من أيام الصيف، ولم يعرف أهل المدينة في حياتهم وحياة من سبقوهم صيفاً أسود مثلهما

* قاص من سلطنة عمان

شاهدوه في ذلك اليوم. فقد تسبب ارتطام الرصاصات الطائشة على أرضهم في انتشار سحابة سوداء هائلة حجبت عنهم الشمس وأدخلتهم في ليل دامس. ظن المجانين بأنها سحابة من الله ويأنه أرسلها إليهم للتلف من قسوة صيفهم الطويل، ولكنهم عندما شاهدوا غفلائهم يتخبطون بلا هدى ويسلكون سلوكاً غريباً، أيقنوا بأنها النهاية ويأنه لم يعد لهم مكان في المدينة، عندما حملوا صرة أرواحهم ويموا هاربين. عبروا سهوباً وفيافي حتى وصلوا إلى الصحراء، وهناك حاولوا الاستغاثة، بيد أن كل شيء خانهم، فسقطوا على الرمل وتفاصيل صرخة مكتومة تشقت في وجوههم.

كل هذا والرصاصات تندفع بسرعتها الجنونية مخترقة أية قامة تقابلها في طريقها وأي نوع من الأجسام والأجساد من غير أن يثنى شيء ولو قيد شعرة.

أهوال المدينة

لا تصمد الموسيقى طويلاً في المدينة. سرعان ما تتعب أنفاسها وتتكسر على الأبواب والنوافذ الموصدة باكراً، وتضمت تماماً عند انسحاب آخر ألوان الأفق. في هذا الوقت، وكأنما بسبب انفجار قنبلة امتصت الهواء، يوسوس هاجس مرعب في قلوب السكان، وتنحسر قواهم في الحياة إلى أقصى حد. في هذا الوقت يبدو وكأنهم يعيشون آخر أيامهم. تنقلش خلجة الدبابير في الرؤوس وتطن حتى آخر رمق. الأطفال لا حيلة لديهم. يتركون تربة لعبهم وينهزمون إلى غرفهم خزاناً. يقتلون المرض والصراخ ليستردوا شفقة أمهاتهم الجالسات يمطحن شعورهن التي تساقط نصفها قبل الألوان. الرجال يسترون عورتهم في غرف مظلمة بعيدة عن عين الرقيب، بينما يتحصن العجائز في طفليتهن التي انتقلت معهم منذ مائة عام. وخلف الأسوار الواحية للمدينة، في مثل هذا الوقت، تبدأ طقوس ماجنة تستمر ألف ليلة وليلة. طقوس السحرة الرعناء بعضهم وحارهم اللامعة في القلوب. يحومون حول جثث صمّت أذانها بأقراط ذهبية وكيبت معاصمها بالأساور.

قُبْلَةُ الْمَاءِ

حُسَيْنُ الْمَحْرُوسِ *

ورجلِي عروسك في ماءٍ واحد، لا يحملُ غيرَ ذاكِرةِ الذبحِ. لعنتُ الذين منعوا الماءَ وهي تعمرُ في صبهٍ على رجلِكما. كان للماءِ ذاكِرةُ الغدرِ، لا ذاكِرةُ الافتراءِ. لم تمنحْ أنتَ ليلتها للخيالِ، مادام كلُّ شيءٍ عرقته من حكاياتِ أبيك. كأن حواسك لا تعرفُ بعضها. حديقة حواسك بلا ماء.

سأخذُك إلى/ على الماءِ ..

جلستُ أنا في الجهةِ المقابلةِ منك ربما ينتهي النادلُ الوسيم من إحضار الطعام. كلما اقتربتُ بوجهي منك ارتدت أنتَ بظهورك الغائر نحو جدارِ الفُرقةِ الصغيرةِ كأنك تبالغُ في الغيابِ. يأتيك عطري فتشمه على استحياء.

« هل اشتبهتُ نيتك غيرَ غفوةِ فتاتك مَوْجِلَةِ الحواسِ؟ » سألتُك وأنتَ لا تنظرُ في وجهي.. كأنك تضعيخ. فلماً انتهتِ النادلُ من وضعِ الماءِ والطعامِ، وتأكدتُ من أنه الطعامُ كلهِ شكرتهُ ثم بالغتُ في غلقِ الستارةِ، وأنتَ مُنْقَلِبٌ للماءِ. لم أمدُ يدي نحو الطعامِ ولم تمدّها. قمتُ من مكاني ولصقتُ جنبني في جنبك.. استشعرتُ حرارةَ الفرجِ فيك، وأن الحياةَ لم تعدْ ما عشتَ مسحوراً بما تنتظره منذ الاختفاءِ الثاني، بل ما ترويه.

« هذا الماءُ وديعتي في زهرةِ فمك »

رائحتُني بهدئةِ البحرانيِ المنتظر، لكنتُ فعلتُ، وبالغتُ في الماءِ. فلما امتلأتِ الزهرةُ كلها ماءً، ورأيتُ بعضه يلمعُ، يسيل من زاويةِ فمك اليسرى، اقتربتُ منك أكثر.. أطيقتُ شفتي على شفتيك الحارستين.. أطيقتُ الزهرةَ على الزهرة.. مددتُ ميسمي، واسترددتُ وديعتي.. بدأتُ فضةِ الماءِ تسيلُ من زوايا فمها، على الرغم من كلِّ هذا الإطباقِ الهضيم، لكن الماءَ لا يسجنه أحد.. له سيرةُ الخروجِ.. له سيرةُ غيرِ الانتظار.. عندما يسكنُ الماءُ لا يكون ماءً. الماءُ يهلكُ. يصعقُ. يَسْجُدُ أشدَّ الحواسِ تأجيلاً.. يستنفذُ الأعضاءَ تأجيلاً.. يوجِّعُ مراهبا العرسِ.. يشعلُ المشمومَ غابةً.. يغيبُ الأسماكُ.. يغيبُ أعصى الفلزاتِ قسوةً.. يستعجلُ المنتظرين.. يهبُ الزمانُ أسطورةَ استدارةِ النهدي.. ينتهكُ. يصفى بالشكلِ. يمنحُ الضوءَ بهجتهِ، وعينَ العاشقِ لمعانَ الشهوةِ. وعندما يسكنُ ناتي.

رائحتُ ماءً يفرُّ من تنويرِ الجسدِ.. بيتاً تفتحُ مراهقةً فارسيةً نوافذهَ كلها، بينما عيونُ المارةِ تدهلُ بعينيهما البوديتين.. كشفتُ شعري الأسودَ الفارسي وأرخيت أزرةَ صديري.. قلتُ لي وأنتَ تهم في استباحِ جنّةِ الليلِ :

« ماؤك ليس كأبي ماء.. ماؤك لا يشبهه أيُّ ماء »

في الصخرةِ الأولى حضرَ جسدي كلهِ دفعةً واحدة، ولم أكن أعرفُ ما الجسد.. وما أنتَ تجاوزتِ الثلاثين ولا تعرفُ شفتاك حتى عذبِ التواءاتِ حولِ حلقةِ ذري المرأةِ الأولى.. تجهلُ عذبةَ هزاتِ طربِ نهديهما، ولونهما لونَ شفتيهما.. ضعيفُ أنتَ في رياضياتِ الجسدِ واللونِ كأبي بحراني يعرفُ الحزنَ أكثرَ من الجنسِ.. يشربُ ماءَ دمومه أكثرَ من ريقِ فتاته.. يصلقُ سيفه ولا يصلقُ شفتيه.. يعرفُ الأشياءَ الكبيرةَ دائماً.. منذ أن عرفتُ جسدي أدركتُ أن اللذةَ في كلِّ جزءٍ صغيرٍ فيه.. وحدهِ الأعشى يتحسسُ الأشياءَ الكبيرةَ.. وحدهِ الأعشى ينتظر.. وحدهِ الميتُ لا ينقلبُ

كنتُ كلما أدنيتُك من جسدي رأيتُ آخرتك في عينيكَ، كأنَّ قيامتكُ قد جاءت، فلا أنفُزُ منك، ولا أدعها. كأن طينتكُ أيها البحراني الحزين لم يفتنْ منذُ الحرقِ الأولِ.. تدخلُ في حربٍ، وتدخلُ في أخرى.. وتدخلُ في أخرى، قبل أن تنتهي حروبك اللاحقة.. حياتك حربٌ لا سلامَ فيها.. منزورٌ للحروبِ والدعوى.. والجسدِ ليس سوى ساحةٍ قصيرٍ.. كأنك لا تستعني.. كأن صوتي عورة.. لم يمتبُ أبوك في البحثِ عن اسم لك.. ستكونُ عبداً لسيد ولا كان قتيلاً.. وحدها أمك ادخرتُ لك اسماً منذُ الفلقِ الأولِ في بطنها.. سمكتُ (عيسى) ونذرتُ غيوسك لحربٍ.. قالتُ إنها ستأتي يومَ الصبحِ الكبرى.. سألتُها أنتَ: متى يا أمي؟ فقالتُ دون أن تنظرَ في عينيكَ: كذبِ الوقائون يا ولدي.. وأنتَ كما أنتَ صمتُ منذُ لبستُ اسمك لامةٍ حرب.. ولم تجرُ على غيرِ النظرِ في جهةِ أبيك.. لم تأتِ حربك الوهم، ولم يغيرِ اسمك.. ويومِ صحتِ رجعت.. ومنذُ ذلك اليومِ وأنتَ تزورُ المقبرةَ عصر كلِّ خميس تتسبغُ المقبرةَ ولا تتسمُ أنتَ.. أيها البحراني.. وحدها المقبرةُ تتسبغُ.

ليلةٌ تشتعلُ رغبتك لا تجد غيرَ جسدي تسجي في سواده لغسله الأخير.. لا تعرفُ ما تبقى منه لمسك المرتجى.. لا شيءُ يسفرُ لك، غيرَ ما بالفتِ أنتَ في تسفيره.. تنتهي فتقتسل ثلاث مراتٍ مرةً لشكك في فتورِ جسديك، ومرةً، لمس الميت، ومرةً، تتوبُ فيها من إثمك الفاتر.

تدخلُ عليها.. تخرجُ من عندها وجسديك واحد.. فقدتُ مراهبا عرسك فضتها.. أنتَ حضارةُ انتظار، ووجهك في المرأةِ جيشٌ، بالغِ قانده في الانتظارِ فانكسر.. ومراهبا عرسك ترشعتُ دمَ جيشك، لا دمَ غفوةِ فتاتك ليلةِ العرسِ.. وقبل أن تنامِ تدعو الله أن تكون غسيلَ الملائكةِ.

بالغتُ أمك في مشموم ليلةِ عرسك، جعلتُ فرشةَ بطلتك حديقةً مشموم.. وفي الصباحِ استأذنتك في الذي فقدَ بهجةَ الرائحةِ منه، كي تلقية تميمةً على أبعادِ القبورِ في مقبرةِ الحي.. غسلتُ رجلِك

* قاص من البحرين

المقدمة طاوله صغيرة عليها ميكرفون.. على يميني الباب الذي دخلت منه، وورائي الجدار الخلفي للمكان. أحاول استعادة ما حدث قبل وصولي الى هنا فتأتي الصور متداخلة

(الخطوات البطيئة التي قطعته بها المسافة بين بداية الشارع وهنا.. السجارة المطفأة وهي في المنتصف عند الباب.. ورقة الاستبيان الملونة التي تحتاج للامتلاء.. الاستناد على الجدار والبدء بملء الاستمارة.. اليد التي أزاحت ورقة الاستبيان عن مدى نظري.. وجه صاحبة اليد.. ابتسامتها...) يقطع خيط الصور من جديد.. أعود لتأمل الجالسين أمامي.. مؤثرة رؤوس بعضهم مألوفة من تكرار جلوسي في المقاعد الأخيرة.. لكنني لا أعرف وجوههم.. أحاول تذكر المزيد من الأحداث.. (المعركة الصغيرة أثناء ملء ورقة الاستبيان فجرت شيئاً ما داخلي وجعلتني تائهاً على المقعد الأخير من ندوة باردة عن نهاية العام...) يعود الصوت الخشن ليدخلني في دائرة الندوة:

- كان..

يهيجني الصوت الخشن المندفع عبر الميكرفون ويدفعني بعيداً عن المكان.. ويسيطر التوهان من جديد على المدى الذي يقع أمام نظري.. وتعاود الصور للتداخل مرة أخرى مع انضمام الصوت للصور.. (صوتها كان عذباً.. أعادت لي ورقة الاستبيان بعد أن قرأت عنوانه وهي تقول أنها لا تريد أن تتذكر أن عاماً من عمرها قد انتهت.. واكملت بأن تذكر أحداث يوم صعب فكيف بتذكر أحداث عام كامل.. ابتسمت وهي تشير لما كتبه في ورقة الاستبيان وتابعت بأن فكرة اختزال العام بورقة جيد لكن يجب إعطاء المهمة لأشخاص آخرين لا مصلحة لهم في تزوير التاريخ.. ضحكاتنا كانت خافتة وهي تبعد عن المكان وتقول انها اليوم تريد نسيان هذا المكان...) تنقطع الصور.. ثم تعود للاتصال وهذه المرة وأنا داخل القاعة قبل بداية الندوة.. (...) انتبه لورقة الاستبيان في يدي..

تربياً من الباب أرمي بجسدي المثلث بعبء سنة فوق مقعد.. أغمض عيني للحظات حتى أعتاد على المكان.. أبعد رأسي عن الجدار مع ارتفاع صوت خشن قوي يأتي عبر ميكرفون من مقدمة المكان.. أخرج قلبي وأحاول متابعة الكتابة فيزجني الصوت الخشن بعيداً عن الورقة التي حملتها معي من الخارج، أحاول التركيز في كلمات الصوت الخشن لألتقط منها بعض العبارات لتساعدني في النقاش نهاية الندوة، أقلب نظراتي بين الجالسين أمامي لأعرف كيف سيستقبلون مشاركتي في الندوة. فجأة يختفي القلم من يدي.. أنظر إلى يدي لأتأكد من أن احساسي بالفراغ ناتج عن اختفاء القلم.. أنظر بتلقائية الى أرضية القاعة.. لكن البلاط المصقول كان خالياً من أي أثر للقلم سوى بضع قطرات من الحبر تشكل خطاً متقطعاً. صدمة اختفاء القلم - دون معرفتي لمكانه - وشوش على ذاكرتي كأنني تلقيت ضربة شديدة على رأسي. سقوط ورقة الاستبيان على ركبتي وسقوط غطاء القلم على الأرض يعيد لي جزءاً من الهدوء.. فتمتد يدي الى غطاء القلم. أحاول استجماع نفسي لأعود الى حالتي الطبيعية.. لكن الصوت الخشن يدفعني الى دوامة الأفكار التي أحاول الهروب منها.. يتداخل الصوت الخشن مع أصوات كثيرة داخلي وتتشكل نبرة مختلطة غير متجانسة من الأصوات.. أركز في الصوت الأجنح الذي اندفع فجأة في ذهني وغطى على الصوت الخشن الذي يأتي عبر الميكرفون:

- بسهولة سقط القلم أرضاً بعد معركة صغيرة بين أصابع اليد اليمنى.. حبر القلم الأسود تناثر على الأرض.. الصرخة المكتومة التي اندفعت من حلقى على اثر انكشاف الأمر كانت تحمل شعور الهزيمة.. الغطاء الأسود.. اعتاد أخيراً على خليط الأصوات.. اعتاد كذلك على ضوء المكان الذي يشكل من لمبات إضاءة قوية متناثرة على الجدران.. لكن تفاصيل الصورة أمامي تظهر مهزوزة قليلاً.. كراسي أمامي ممتلئة بالبشر وأخرى فارغة، وفي

* قاص من اليمن

أتأمل الرقم المكتوب في أعلاها.. الرقم الذي سيقعور عند الثانية عشرة ليلاً.. أغوص في ذاكرتي بحثاً عن أحداث العام لأكتبها في ورقة الاستبيان وكلماتها ترن في رأسي بأنه لم يحدث شيء يستحق التسجيل هذا العام أيضاً.. الأضواء الباهتة التي تسقط فوق سن قلبي تأخذني بعيداً إلى الشهور السابقة... الصوت الخشن يعود مدوياً قاطعاً الطريق على محاولة التذكر وتترامح العبارات المفككة في رأسي فيتصاعد الصوت الأجيح ويدخل مع الصوت الخشن:

- كان البؤس.. بنفحات الارتجاع انثر حروفي.. بكل أحزان المكان أترك معطفي بجوار البقايا.. ما هذا الدفء؟ الوجه الحار ترك في أصابعي أنكساراً.. أين الوقت؟ تمضي الأحزان.. الوجه لا يرتخي بسكون أمام اليد الممدودة نحو الألق.. أين المضي بين الألق؟ القبار يتدخل مع ذرات تكوينه... ثم.. عندما عادت العين إلى لحظة اليقظة بعد ثانية الراحة الأولى لم يعد له وجود.. نفس الذرات قد احتلته..

تتحرك ذاكرتي من جديد (... مع استمرار في الكتابة أخذ صوته يرتفع في ذاكرتي.. هزأت رأسي وأنا أحاول تشتيت صوتها من ذهني.. عباراتها- بأن ننسى هذا العام أيضاً ولا نحاول توثيقه حتى لا نضيف جرحاً آخر في الذاكرة- عادت للظهور في ذهني وأوقفت حركة القلم وادخلتني في توهان غريب.. الأصوات أخذت بالاغتراف في رأسي عندما شعرت أن قلبي يبتعد عن ورقة الاستبيان التي سقطت على ركبتي اليسرى.. عيني المرتخية تتابع بصعوبة حركة القلم السريعة قبل اختفائه من مدى رؤيتي.. أصابع يدي اليسرى تنزلق للأرض بآلية وتلاحق غطاء القلم الذي سقط على الأرض...) انقطاع الصوت المفاجئ يوقف حركة ذاكرتي.. انظر حولي بدون تركيز.. أتأمل غطاء القلم فتعود ذاكرتي للحركة أمام عيني.. (... قالت لي انه سيأتي يوم أبحث فيه عن نفسي وأحاول اكتشاف عالم آخر يمكن أن يقبل بي.. فجأة صوت أجش ينبعث من أعماقي يغطي على الصوت الخشن الآتي عبر الميكروفون ويبتلعه.. الصوت القادم من أعماقي يسحبني بعيداً عن غطاء القلم ويجعلني أحاول معرفة أين اختفى القلم...) ينقطع خيط

ذاكرتي من جديد.. وتتحور كلمات الصوت الخشن القادم من المنصة في قلبي لتتوافق مع الصوت القادم من أعماقي:

- هناك في قعر الفكرة سقط الغطاء صريع حزن العمر الضائع وسط اللقاء.. كانت الحرية.. الشعور بالخلاص من الآمال.. لكنها كانت متأخرة تحمل ذبذبات النهاية وبداء الانطفاء..

ضحكة تأتي من المقعد المجاور لي كأنها تابعت اليد المجهولة التي انقضت على قلبي وانتزعته من يدي اليمنى.. أمسك غطاء القلم بيدي اليسرى بقوة أكثر وتمتد يدي الأخرى في الفراغ وتنزلق بدون إرادة وراء نقاط الحبر.. اصابع يدي اليمنى التي ما زالت منذهلة لاختفاء القلم تركت الفراغ الذي كانت تتحرك داخله بعشوائية واختفت داخل جيبي الدافئ، وغطاء القلم أخذ يتقلب بين أصابع يدي اليسرى بنعومة وهو يتجاهل الصوت الذي يأتي من أحد الكراسي المجاورة لي وهو يدعو الغطاء للانضمام للقلم.. تداخل الأصوات يزعجني فأحاول الانسحاق وراء الصوت الخشن.

- عد.. بدون حزن متوالي.. عد وحيداً.. غريباً.. كل الأشياء الهامشية اتركها هناك عند مكان اللقاء.. عد بدون رغبة بالرحيل.

الضباب والدوامة بدأ بالتلاشي من قلبي والأحداث المتشابهة السابقة تنتهي عندما تسحب العين اليقظة إلى الأسفل.. وفي خيط باهت متقطع في ذهني تصاغ حقيقة ما حدث بشكل أوضح.. وذاكرتي تعود للتوهج من جديد. (أتذكر قرارتي بالتوجه لقاعة الندوات للاحتفال باليوم الأخير من العام.. لم أأخذ حقيبة أوراقتي معي على غير عادتي لأكون حراً في تنقلاتي.. وبخطوات عادية توجهت لليمنى الذي سقام فيه الندوة.. النظرات التي وزعتها على الأشياء التي تحيط بالشارع الذي مشيت عليه كانت عادية ولا مبالية.. والكرسي الذي جلست عليه في القاعة قبل ابتداء الندوة كان في الصف الأخير.. كوب الشاي ثم بعض الضحكات.. خروجي من القاعة لأجيب على احدهم.. عدة أوراق قلبتها بسرعة وأعدتها لصاحبها.. ورقة الاستبيان الملونة.. استنادي على الجدار لأملأ فراغات ورقة الاستبيان.. الميكروفون.. صوت الميكروفون

الذي أعلن عن بداية الندوة.. دخولي القاعة من جديد- كل هذا كان روتينياً- أخرجت قلبي مستغلاً اللحظات الأولى للندوة- التي عادة ما تكون لغرض الهدوء والنظام والتعريف بمواضيع الندوة- وأنا ما أزال أبحث عن أسماء وكلمات لأملأ بها ورقة الاستبيان الخاصة بالعام الذي ينتهي اليوم... الصوت الأجنح عاد لاختراقه وقطع خيط الذكريات الباهت الذي أحاول استعادته.. الصوت الأجنح دفعني لليقظة المشوشة من جديد

- امتلاك بؤرة أحران.. كابوسي اليوم يدفعني لامتلاك بؤرة أحران مأساوية.. سيدتي.. أيامي بدأت عند نقاط التيه.. في حواف الغناء نشأ تكويني الهش.. أربع أو خمس خطوات صغيرة قطعتها ثم أمسك بي الغناء.. خطواتي بطيئة.. ساذجة.. قوية ومرحة.

خيط الذكريات يعود للاتصال من جديد لكن بتفاصيل أكثر وضوحاً (... عند باب القاعة وقبل دخولي اعطاني ورقة الاستبيان من العام الذي سينتهي اليوم.. وبسرعة بدأت بملء ورقة الاستبيان لأتفرغ لندوة لأنني سأكون المتحدث الثاني.. أسندت الورقة للجدار وبدأت بملئها.. لكن يداً انتزعت مني الورقة.. كانت هي.. انتزعت ورقة الاستبيان من يدي وبعثني لحضور حفلة بعيداً عن هدوء الأدياء.. وعندما حاولت اقناعها بالبقاء هنا حتى لمتابعة ما سأقوله في هذه الندوة ضحكت وقالت ان من حقها أن تعيش يوماً صادقاً لا تزيف فيه نفسها ولا تتظاهر بأنها كائن مهتم لأمر العالم.. وسألتها ان كنا سنلتقي في اليوم التالي فقالت انها لا تدري ماذا ستفعل في العام المقبل.. ثم تركتني وبخلت القاعة وخرجت بعد ثوان وغابرت المكان وأشارت لي من طرف الشارع فابستمت لها وهي تخفي عن نظري.. دخلت القاعة وجلست لأكمل فراغات ورقة الاستبيان لكن تصاعد صوت الميكروفون افقدني التركيز.. الصوت الآتي عبر الميكروفون كان مزعجاً وعبارة متداخلة غير مفهومة وعقلي كان مشغولاً بها وكلماتها عن الزيف... ينقطع خيط الذكريات مع سقوط غطاء القلم للأرض من جديد.. صوت الميكروفون يواصل الصراخ.. آذان مثلي تبحث عن أشياء تنسيها الملل الذي وجدت نفسها داخله.. حركة

قدمي السريعة عادت الغطاء الى مسافة أقرب مني.. تنزلق ورقة الاستبيان من يدي وتغطي المساحة الصغيرة بين قدمي اليمنى وغطاء القلم.. الأصوات تعود للاتحاد بحيز واحد.. صوت الميكروفون والصوت الفشن وصوت الحركة حولي وصوتها.

- اطار المكان يضيق .. تقل المسافة بين القدمين.. أغوص في ذاكرتي للأيام السابقة. (... في تكوين قريب الصور تتداخل في رأسي.. أرى نفسي محصوراً في زاوية.. ظل آخر يقع علي.. صوت مجهود ينبعث من حنجرتي.. حركة يدي تدل على رغبتني بالاستسلام.. صوت اطارات سيارة تخترق سكوت المكان المظلم وتتوقف بجوارني ثم تنطلق بالظل الذي كان يسقط علي قبل قليل.. ضحكة هادئة تنطلق بالسيارة تغادر وهي تترك بجوار بقع الحبر خيطاً أسود قاتلاً.. يمتد صوت الضحكة بينما عينني تلاحق آثار بقع الحبر (... يراحم خليط الصوت الأجنح والصوت الفشن ذكرياتي:

- تاهت بين أجنحة الوقت.. في حضن النغمات الحزينة أرخيت أسفاري.. أناجي البراءة بصمت الدائخ.. يا ... تكسرت معاوالي فوق صخرة الألم.. انتهيت كورقة في خريف الزمن.. يا سيدي.. بمكان قريب من هنا وضعت.. احتلني أحدهم.. لم يكن للظلام دور هذه المرة.. كان الوقت مضيقاً.. تسلل فوق عتبات الأمال.. وعندما أشرقت الشمس للمرة الثانية تسلل من جديد.

يخفت الصوت الأجنح فتتداخل الصور في رأسي من جديد. (... انحسار الظل بعيد للجدران ابعادها الحقيقية.. الهواء تحبر من حرارة الرتتين القوية.. الضوء عاد للانتشار في مدى الرؤية...) نبرة الصوت المختلط عادت للوضوح:

- سيدي.. مغادرة الوقت أخذت بالأطمئنان.. كل الأحران توقفت أمام دواب المكسور بخشوع.. لم يعد لدي مكان.. بنقطة الانتهاء تركت أحلامي.. تركت شيئاً كبيراً من جسدي المجرع.. سيدي.. ساد الصمت.. وهامت قدامي في فضاءات الانقطاع.. اشعل الوقت لهبه في أعماقي.. سيدي.. تركت الأريز يعيث بي.. استسلمت ليدها.

اللهاث المخبث يتبعد ويحل مكانه التنفس المنتظم في الصور المتداخلة في رأسي.. العرق ينزلق على اليد.. حركة

الورقة الخافتة حركت غطاء القلم قليلاً لتجعله يلامس قلمي اليمنى والصوت الأجبث يدفعني للغوص من جديد في ذاكرتي وهو يتصاعد بنبرات خافتة:

— أراقب الانكسار في العيون.. أركض وراء الظل المتلاشي.. ألاحق صدى صوتي المخوق.. تدفعني الزمال للقفز.. يلازميني تعب غامض.. أقفز.. أقفز.. ينحفر جسدي في أعماق حفرة.. تعود لي أنفاسي الحارة.. يتسلل العرق ببطء.. ببطء.. تنفلق عيناى..

— صوت حذائها وهي تتبعد يتداخل مع الصوت الأجبث.. (.. عرفتها في بداية العام.. في هذه القاعة بالتحديد.. دخلت من الباب وجلست بجوارى.. كانت الندوة باردة لذلك انشغلنا بالحديث.. وقبل انتهاء الندوة كنا في الشارع..).

الانكسار الذي يطل من عيني يطرد نظرتي الى الجهة الأخرى.. تنطلق يدي لتتلاقى مع يد ممدودة.. وهي تحمل القلم.. في اتجاهى.. ظل القلم ينحني في الجهة المقابلة وأشعر بيدي الممدوعة خاوية.. الضمكة التي انطلقت من المقعد بجوارى تدفعني لالتقاط غطاء القلم من على الأرض وإمسাকে بيدي اليسرى بقوة كبيرة حتى لا يسرق منى.. أمد يدي من جديد والتفت ورقة الاستبيان، الصوت الأجبث يدفعني بعيداً داخل ذاكرتي:

— سيدتي.. لم أعرف بوجودك هنا.. أتيت لأشكو.. طرقت باب مفارقتك فلم أجد أحداً.. سيدي.. أشكو.. جاء الي.. أنزل عني كل أحمالي.. حتى تعويضك سيدتي لم يتركها لي.. سيدي.. أشكو.. سيدتي.. عفواً.. لماذا أتيت إلى هنا..

تتداخل مع ذاكرتي الصوتية الصور.. (.. قالت لي أنها أضاعَت عمامين في تحضير الماجستير في دراسة التراكيب اللغوية عند شعراء العصر المملوكي.. فعندما عادت بعد إنهاؤها لرسالة الماجستير تم اعتماد تعيينها في وظيفة إدارية.. وقالت أن أجمل ما في العصر المملوكي هو الحرية.. قالت انها اختارت العصر المملوكي لانه كان عصر الوصول باللغة لأقصى مداها في التعبير بين الناس رداً على اللغات والدعوات الشعبية التي حاولت الإحلال مكانها..)

أتسلل بذاكرتي عبر الجدران بحثاً عن الحرية.. جدولي اليومي الثابت الذي يتكرر على مدى الأيام والشهور

كان قضباناً من الفولاذ بنظرها.. (.. دعتنى للعيش معها في عصرها المملوكي.. قالت: «أن امتزاج العبودية والحكم في شخص واحد هو حل لكل إشكالية البشر.. أن تكون حاكماً وفي نفس الوقت تشعر بالعبودية.. حينها لن تكون عبداً ولن تكون حاكماً أيضاً.. وبذلك تملك طرفي السلسلة التي تقيدك.. سيكون بيدك القيد والمفتاح.. وتجد هذا في حكم العبيد في العصر المملوكي»..).

تترأخى عظامي ويغمري شيء ثقيل لا أعرف ماهيته.. يتجأبأ تفكيري أكثر.. أنظر بلا هدف لغطاء القلم.. أحلق فيه وأنا لا أكاد أراه.. فراغ يملأ جسدي.. فقط مقدمة رأسي تقتحمها مطارق وقووس.. عيني تتوهج وتتفكئ باستسلام.. قالت لي أنها تريد التخلص من مقدمة رأسها عندما غمرها صداد وأنا معها.. قالت أيضاً وهي تضحك أن مقدمة الرأس القوية لم تعد تنفع في هذا الزمان فلقد انتهى دورها عند اختراع البارود.. لقد ضحكنا طويلاً حينها ونحن نتخيل الصراعات التي حسمتها مقدمة الرأس، لكن الآن أفكر بمبادلة مقدمة رأسي بالقلم المسروق منى.. لكن الصوت الأجبث يفسد المقايضة بنبراته المزعجة:

— لم أعد أبحت عن شيء.. ولا أرغب بشيء.. استسلم لشيء أضعف منى.. شيء يقودني في متاهات اليأس.. تترأخى يدي ويسقط القلم على الأرض وأمننى السقوط بجواره.. أتحرك من الصوت الأجبث الذي ينبعث من حنجرتي.. أرى الأمر بشكل واضح.. الفيوط المتشابكة واضحة الآن.. يتداخل صوت يأتي من الخارج مع حركة يدي.. أنظر الى القلم المرمي على الطاولة بجوار الميكروفن.. أحقد في الوجوه اليائسة الجالسة أمامي.. أتابع الخطوط المتناثرة التي ترسمها تلك العيون في مدى ابصارها.. صوتي الأجبث تحول الى حروف متقطعة.. الكراسي يتباعد.. أفلت الجدار.. وأغافل الباب واجتازته بسرعة.. يلاحقني صوت.. لكن الاسفلت الخائف يدفع قلمي للهرب بعيداً.. ويتبعني غطاء قلم.. وعندما أتوقف في نهاية الشارع أمزق ورقة الاستبيان وينزلق غطاء القلم الى جيبى البارد وأنا أحاول بدون جدوى تذكر شيء عن العام الماضي.

أجدات المرء

أحمد الرحبي *

بعدوانية لم أكن أتوقع أنها تضمرها إلى هذا الحد في نفسها، على ابن جيراننا وحفنة من أولاد القرية وقد هياؤا مساحة وسط إحدى هذه المقابر كملعب لكرة القدم، وما أن بأغقته مع رفاقه حتى أسفت عليه كل كلمات وعبارات السباب والشتن الذي طال أهله وأصله، وانهالت عليهم بكل الأحجار التي صادفتها في طريقها، فلأذو بالفرار ليهتقلولوا عليها أنها «ساحرة و مجنونة تضرب بحصى».

وقبل أن أتوافيها المنية بأيام، جدتي وهي في غمرة المرض كان إلحاحها علينا بطلب واحد أن نأخذها لزيارة هذه المقبرة ولقد شعرنا عندما ذهبنا بها إلى هناك، من خلف دموعها التي سحقتها وهي تتطلع بنظرات حزن ولوعة إلى تقنيات القبور الصغيرة الدارسة كأنها تعتذر لأحد وتتأسف بمشاعر صادقة حزينة عن تأخر الالتقا بينها وبينهم ولا شك أن في تلك الزيارة كانت أحاسيس الأموات قد سيطرت عليها ومشاعرهم خاصة بعد أن باتت تهجس بذلك منذ الأيام الأولى من مرضها العضال الأخير، كامرأة مسلمة تؤمن بالقدر والمصير خيره وشره. وكان لا يفوت المرء أن يلمع في قسما ت وجه تلك المحجوز الخمانينية الدامع هالة استبشار وهو أن سهم نظرتها المركزة الحادة لا يتهدد هدراً فوق فضاء ذلك المكان حيث يسد على نقطة بعينها في هذا الفضاء تخصه وحده وتربط بها وشائج عميقة. كنت حتى تلك اللحظة وفي الحقيقة حتى بعد شعور من وفاتها لم أكن أعرف سر الارتباط الحزين للجنة بهذه الأجداث العتيقة وما سر تعلقها بها وما أظهر حقيقة ذلك السر أمامي هو تأسف بعض أحفادها من أنهم قهروها على هوامم لا كما كانت قد أوصت قبل وفاتها بأن تدفن في ذلك المكان ذاته (لا يمكن في الحقيقة الاستجابة بتاتا لهكذا وصية فإلى جانب أن هذه المقبرة كفت منذ زمن طويل عن استقبال قادمين جدد فهي بالأساس مخصصة لغنة معينة من الأعمار) ويعود ذلك حسب ما عرفت من بناتها وأبنائها أن الجنة قد وارت القرب في تلك المقبرة ١٣ من براعم رحمتها قد مات جلهم في سن الرضاعة حين كانت القرية في ذلك الزمن لا تملك مدافعة للأمراض والأوبئة التي تصيب الأطفال في مقتل كونهم الخاسرة الواهنة في الجسم السكاني المريض أصلاً، وليس بيد أهلها الحول ولا القوة في صد هذه الأمراض إلا وصفات الطبابة الشعبية المتعارف عليها وللجوء كحالة

لا تنفصل عن المكان وتضاريسه إذ هي تشارك في تأنيبه ولا تختلف إذ ذاك عن أديم الأرض بشيء فتشواهدا الحجرية السوداء والبنية القائمة باتت لا تختلف لا يمكن تمييزها عن سائر أحجاره ولا تقبب التربة في أكدا س صغيرة الحجم من التراب عن باقي ترمجات سطح الأرض المكونة لصفحة المكان تبدو للعين هكذا وكأنها منثورة، بين منخفضاته ومرتفعاته وثلاله وربواته ولأنها في مادتها سواء الحال على سطحها أو بداخل جوفها وقد عاد بالتأكد إلى المادة الأصل في غضون مدة قصيرة تكاد لا تذكر مقارنة بهذا العلق الذي يكاد يمسح معالمها، هي أكوام تراب جزء لا يتجزأ من مظهر الأرض حولها، ضاعت معالمها واختفت وكفت عن أن تكون شاهدا لذكرى غالبية تتذكرها القلوب المغطورة حزنا ولوعة بفعل رحيل شاءت الأقدار أن يكون مبكرا جدا وانصرام قبل الأوان لحيوات براعم خضراء ريبانة كانت مخاضا ربيعيا تتواصل فيه الخصوصية طالما الطين المادة الأولى التي استقبلت نفحة الروح في ثناياها مجسدة خالقية الخالق، طالما هذا الطين يجعل بالنفطة والنسج ويحميد للحياة توالدها وتجديدها، لقد تساوت تلك الأجداث بالأرض وانتلمتها الأرجل فلم يعد هناك ما يميزها إلا حدود غاممة في الذاكرة الواهنة للعجائز والشيوخ المسنين في القرية وباتت تحضر في هذه الناذرة بإجلال وقدا س كبيرين حيث أن لكل أهل القرية نصيبا لهم في تلك الأجداث، وحيث أن ذاكرة فقد جماعية ما يشتركون فيه ناحية تلك المساحات الكبيرة والواسعة على امتداد حزام الغلال والسفوح التي تحيط بالقرية، ولغرض قدم هذه الأجساد الراقدة هنا وإيقالها في عمق ذاكرة الزمن قديما س بإحاضر جديد هوا بن يومه فإن الإجلال والقدا س ما برحت تحدث إشعاعها في ذاكرتهم وتغلغل فعلها في مشاعرهم ناحيتها، برغم عوادي الأيام وفعل عوامل التعرية عليها وانطماس معالمها بفعل السيول والعمران الجديد الزاحف بلا ذاكرة على الأرض بجوار القرية، كنا عندما نمر بجوار إحداهما (المقابر) بصحبة جدتي اسمعها تترحم على نزلاتها وتصفهم بعبارة اعتناها على لسانها في كل مرة نمر على هذه الأجداث العتيقة «محتوظين لا لهم ولا عليهم» وقد اعتادت جدتي أن تنهانا بشيء من اللزج عن أن نجعل من هذه المراقف مسارحا للعين ولهونا الطفولي وكانت لا تتأخر عن إرسال لعناتها على من انتهك حرمة هذه الأجداث وقام بالقلب في نطاقها وما زال يحضرني بطراجة ذلك المشهد حين انفلتت

* قاص من سلطنة عمان

الغريق الذي يتعلق بقشة إلى المجل والشعوذة الشعبيين التي لا جدوى منها في صد هذا الفتك والانتهاك القاتل. معنى ذلك أن الجدة قد أمضت شبابها وجزءاً من كهولتها في تحدي الموت الفاتح شقيقه علي اتساعهما سنة بعد سنة. ونساء القرية جميعهن حرصاً على استمرار نسل الحياة بالتوالد والتناسل، هن رمز الخصوبة وعشقات القرية ومبعث أسطورة الديمومة والخلود فيها. على ذلك كان تاريخ القرية ملخصاً حزيناً من الميعات المبكرة جداً بإمكاننا سماع الرواية كآبوا عن كآبوا إلى آخر شيخ وعجوز في القرية قد بلغ بهما أرذل العمر أن لا يعانيا لحظتهما بينما يحتفظان من حطام الذاكرة بالكاد قبضة حكايات وإخبار عن ذلك الزمن غير متواترة فاقدة لسندھا الإخباري (هل تعون بهذا أيها النمامون و التثاريون في لا فائدة ترجى منه أن ذاكرة القرية في خطر؟).

لم تفتأ هذه الأجداد العتيقة تترصد بمضرتها (الضرر) لأهل القرية عند كل استباحة لحرمتها، ظل ذلك اعتقاداً راسخاً في ثقافة سكانها، يحذرون مثل هذه الاستباحة والمساس بنطاقها ويتطهرون من ذلك أيما تطير، وقد اعتادت النساء المسنات اللاتي وعين وتربين وترعرعن على هذا الاعتقاد الذي وعينه وتشربن به على أيدي أمهاتهن وجداتهن مظلماً يعي ويعتقد الطيرن من اعتياد أمه وأبيهن على اجتناب الشرك والتسلح بالحدز والخوف منها، في إيقاد البخور في دوائر من فحم في هذه الأماكن اتقاء لضرر يقع منها على الأحفاد، إنها إذا مقابر الأطفال تنتشر، منفورة فوق كل سفح وتلة وفج حول القرية وكان مساحة الأرض حولها ضاقت بما رحبت لفرط كثافة ذلك الرحيل المبكر الذي تعيش الطفولة في ذلك الزمن البعيد من عمر القرية، في كل موطن قدم في جوار القرية هناك عظام صغيرة نخرة لجسم طفل أو رضيع استسلم مبكراً لإغواءة الأبدية، إلى درجة هجل الحذاء في القدم وإحساسه بوضاعته على بساط طاهر كهذا من جسد الطفولة اللبضة وجلدها الذي تلحف به الأرض تحت أديمها. نظراً لما تشكله هذه المراق من مكانة كبيرة لها قدسيته في وعي سكان القرية فإن الإيمان بمنبع للكرامات والظواهر المعجزة هو الباب الذي تؤدي إليه بالنتيجة هذه المقابر بالحضور المادي الكثيف في المكان والحضور العاطفي في وعي سكانه وهي تضم فلذات أكبادهم التي اختارها الموت المبكر وألحقها في أعداد غفيرة إلى قوائمها السوداء المعتادة، كخسانر ثمينة تكبثها على يديه الحياة، فالنور دائم الإشعاع من هذه المراق والرائحة الزكية تتضوع من محيط هذه المقابر على ما اعتاد أن يروي سكان القرية بإيمان وقدسية ظاهرين بما

يرون وتقبل لا يداخله الاستغراب أو الشك مهما كان الراوي في صفته الخلقية، وسيرته في الناس، ولقد هيأ المناخ هذا القدسي والإيماني والأسطوري الذي باتت تشكله مقابر الأطفال في اللاوعي الجمعي لأهل القرية، الناس ليكونوا ككثافة سهام ونبال مصوبة باللعنات لأي كان، تسول له نفسه المساس بوضعية هذه القدسية مساساً مادياً أو مساساً سلوكياً محضاً.

وهل تنسى القرية والقيومون على الأمر في مركز المحافظة صيف اللعنات ذلك، الذي احتمت فيه القرية كأنها رجل واحد في وجه بيروقراطي ووزارة التربية ومن بعدهم مصلحة الكهرباء والمياه، حين قر قرار هؤلاء نظراً لضيق المساحة التي لا تتأثر بمجرى الشعاب والأودية على اختيار مناسب في رحاب محيط القرية لزرع أساسات المدرسة الإعدادية الأولى في المنطقة التي تشكل أرخبيلاً من القرى الجبلية الصغيرة المتباعدة، وعلى غرز خازوق آلة الحفر في نفس المكان لتوفير بئر ارتوازي يعوض نقص المياه الضرورية للشرب، فقد تعالت اللعنات حينها والصيحات الغاضبة التي لا تنقصها صدق العاطفة كروافد في الاحتجاج على انتهاك قدسية الموت والعبث بحرمة الموتى زد على ذلك «أنهم أطفال طاهرون لا يختلفون عن الملائكة في شيء، فهم بلا كتاب أعمال تركوا الدنيا وما زالوا على فطرتهم التي فطرهم الله عليها» كما اعتاد أهل القرية ترديد هذا الكلام كلازمة لتقوية حججهم، وبرغم المضي في الأمر الواقع بتخيل نضر قليل منهم المصلحة العامة والتخفف من وطأة المحرم والقداسة إلا أن الأمر ويا للمفارقة في النهاية كأنه غدا خاضعاً لتصفية حسابات لعنة القدس ذاته الذي لوح به أهل القرية في احتجاجهم، فالبئر الارتوازي وبالصدف بعد أشهر من تدشينه أصبح مأواه مرأ أجاباً أما المدرسة بعد سنة دراسية وهي المدة الكافية لتدخل في أرجائها الخرافة (خرافة انتهاك وهم المحرم والمقدس) عن طريق الطلبة الذين جاؤوا يطلبون العلم في رحابها، فتستوطن بين جدرانها لتحييها بعد مدة إلى أطفال

خاتمة

على عكس زمان جباتنا وأمهاتنا لم يعد الأطفال وصغار السن في زماننا مهديين بالموت إلا من استسلم منهم بسذاجة طفولية لمغريات الموت التي راح يقدمها عن طريق الآباء الأغبياء، لهم على شكل ألعاب سخيقة كرة ملونة تجر خطواته خلفها في الطريق... دراجة هوائية يعتليها لتصدم جسده الصغير أو تدهسه سيارة عابرة، لقد امتلأ بهم البيوت ومياتوا يحصلون الهرم السكاني على أكتافهم واثقين آمنين في حجور أمهاتهم.

الانسان، مسترجعاً بحنين مفرط وداع صديق رحل في قطعة العمر المبكرة. حين يضعون القطن في إطفاء العين، والصمت في قطن فمه الأبدى. البياض عيني، البياض إنني، البياض لساني. أرأيتم، قال: الورقة على بياضها موسم جسمي، الكفن، أبهض طريقه بين التراب أعلاه وأسفله. لم الخطوات التي مشيناها.. (كُتبت علينا)، هي بين قدرها مسير ومصير.

حاول سعيد أن يحول ما ضاق به صدره الى مكان متسع في المخيلة.. هذا، ما قاله على أقل تقدير حين «تضييق العبارة»، تتسع الطفولة، يتسع التأويل، وتتسع الحيلة.

انقضى مساء الأرياء ٢٧/٨/٢٠٠٣، سريعاً في قريته على ثقل اللحظة وكاهلها. وكان يكرر بين فقرات الهدوء القليلة، أيعقل إنني نجوت من موت مرتين. فالتفكير بالنجاة الثالثة له حساباته بين الكيلومترات المائة والثمانين التي تفصل مسقط عن حفيت، ومع تصاعد توترات الغضب التي تنتابه بعض الحين يضرب بقبضة يده على مقدمة السيارة «من لم يمت بالسيف» مات بين ركامك أيها العديد.

هذات الذكريات والحنين الذي تداول بين جلّيسي أهل البيت واشتياقات الأسبوع من روعه. وأخذ الكلام حيزه في مسامات الجسد، ناشراً أجنحة المودة بين أهل بيته.. لكن الزمن، هو الزمن. وعلى مقربة محكمة من الوقت، تحركت السواعد بشكل لا إرادي كاشفة آلة الزمن «العاشرة» كلهم قالوا، بصوت واحد. عند ذلك تناسل خيط الألم والدم، فاغراً فاه ومنذلقاً عبر كل المحطات.

لم تطل الفرصة بسعيد إذ به وبضغطة مكررة على الزر الأحمر في جهازى التلفاز واللاقظ ان يسكت نعيق

أحاسيس غير معتادة تراءت له.. أفكار نحتت طيفها ونمت شاغلة ذهنه.

مع هذا الهاجس الهلامي بطيويه غير المحددة الملامح، تفيض اللحظات بين حين وآخر، بما يمكن أن يكون حقيقياً.. فأحداسه تضبط مواعيدها بنذير ما. مع هذا فكر سعيد بيوم سعيد، محاولاً خلخلة الظروف الضاغطة عليه، ناسياً ومتناسياً تلك النسائم لروائح أخبار قادمة لم يعرف كنهها بعد.

أنا في عطلة الأسبوعية قال. كلما تبدت له الأخبار في جنينية طلائعها، إحساسات الصورة الرمادية وهي تستولي على خاطره.

فقد كشفت مرابيه العميقة، آبار الحياة، وانعكاس صورته على مائها. كان يتحاشى النظر الى اللحد، كلما قادته قدماء الى المقبرة، لدفن صديق أو عزيز غيبه الموت. طائناً أن النظر الى اتساع المشهد من أعلى التلوس الطيني للقبور المتناثرة يمنحه فرصة النسيان، لتغيب الموت، وتأجيل القبضة العزرائيلية ولو مؤقتاً.

لقد وصل سعيد الى قريته غير سعيد فهو متعب الآن، ليس من ثقل الشغل ومسؤوليته.. فهو يعرف أن منجزه من العمل لا يتناسب وطاقته في منتصف العقد الثلاثيني. رامياً حبل المبررات على مسؤولية الزمن وواقعه، والطقس وتقلباته. ما يشغله حقيقة، المال، والانقياد لهاوية التكرار وديمومة الحال وعبثية الواقع.

فحياته معلقة على أضلع مثلث مكرر، الوظيفة، المنزل، والشارع. كلما تعلق بها كبر صمته يوماً بعد يوم. أخذته تلك الأفكار بعيداً نحو شطآنها المضطربة. مقتنعاً أن لا فائدة من أي شيء سيقوله أو يتفوه به. أحياناً يردد في خاطره، ما أجمل الخلق في فم

الموت المتشابه. وإن يلملم قدر المستطاع تشظيات جسده من التبخر الفجائعي.. أمنيته بنومة مقنعة وصلت طريقاً مسدوداً.. استذكارات الخراب ماثلة أمامه.. فبان له الليل كصندوق مليء بالنمل الأسود.. ومع الفجر خطفته الظلمة لإغماضة سريعة، فاق معها على نعيق الشمس وهي تسوطه بخيوطها اللاهبة.

راوده إحساس أنه خارج لتوه من كهف رطب ومظلم وهو يستل جسده من اتون لحظة غامضة. علي أن أبدأ الصباح كيوم مختلف، قال.. لكن صفنته بدأت على غير العادة، وشرق إن أحاسيسه غير مقبوض على ملامحها حتى تلك اللحظة. كبر العبرة نفسها، ماذا، أفعل كي أجعل صباحي ككل صباحات البشر.

خاطرته أفكار ضحكة كشفت عن ثغر ذبلت ابتسامته منذ زمن.. مع كل هذا، بدال له يوم الخميس ٢٨/٨، يوماً مشوياً بوشوشة ريح صياحية شمالية لامست خده على استحياء، منثرة على بقية جسمه ذبذبات كهرومغناطيسية لم يعرف سر كنهها، لهذا ترك الأمر على سنام اللحظة بالمزيد من وضوح الصباح وشمس وهي ترتقي السلم السماوي. فالستون دقيقة الممتدة بين الساعة السابعة والثامنة من كل صباح خميسي مهمة، لأنها، ساعة القضاء والقدر، حسب ذلك المصطلح الذي انطبع في ذهنه. فهو يستقبل ما تراكم ليلاً، أو ما هبأه الصباح من تغيب وفناء يتم رصداه في زلزال مفكرته في بحر تلك الساعة على أقصى تقدير، مع أن ملمح تباشر هذا الصباح الفميسي لا يؤشر على ورقة الرصد في تخياله على ما يحمله من سوء طالع، إلا أن شيئاً ما يضطرب في صوت تلك «الضيضة» (١) بأن ثمة أخباراً غير سارة في طريقها إليه.

الذواني يسمعا كضربات قلبه وهي تقترب من لفظ أنفاسها الأخيرة قبيل الثامنة، حين جاءه خبر وفاة محمد الصوفي. رفع رأسه نحو تلك الشجرة التي تقف عليها

«الضيضة» وقال: وصلت الرسالة.

وعلى عجلة العبارة «تكريم الميت دفنه» تهباً سعيد لتأدية واجب العزاء. لكنه عند «رزة» البيت وقف برهة يفكر بمسيرته نحو المقبرة.. وقال: في صوت يكاد يسمع، تعبت من مداومة المقابر.. هل أنا مخلوق لأتذكر المقابر والقبور على مدار الأسبوع، سوف أعزيمهم في المسجد.. على الأقل سوف أتخلص هذا الأسبوع من مشاهدة «الطارقة» (٢) صحيح أن الموت حق، يحصد الجميع بمنجمله، لكنه، لماذا، يأكلنا كالجراد.

فبعد انقضاء الساعة والنصف من ضبطه إتمام الدفن والعودة من المقبرة، ذهب الى المسجد. وما أن وضع قدماه في باحته، حتى تراءت له «الطارقة» مادة يدها له بالرحيل.. اللعنة.. قالها في سره.. ما هذا الصباح اللولامي على الكارثة.

حاول أن يتراجع الى خارج المسجد ليسترد تقطعات أنفاسه من هذا الاستقبال الباذخ للموت، لم يستطع تنفيذ فكرته بالهروب، حين فتح عينيه على اتساعها، فقد وجد نفسه في مرمى عيون أهل الميت.. رصدته وهو يدلف المسجد، بحيث سيكون من غير اللائق العودة من حيث أتى. تمالك قامته من السقوط المحتوم وتوكل أكثر على العصا ذات الحنية الواحدة، المدهونة باللون الأسود لتناسب مثل هذه الحالات.

فبعد تمزية تليق بصديق طفولة في تجليات القول والعبارة وإبراز الاحاسيس والمشاعر وتكرار القول الدائم بالخسران والفقد، همّ بمفاداة المسجد ليفاجئه خبر موت سليمان الشاعر اثر حادث سير.. هكذا تسلسل أمامه عقد الموت، من مسجد لآخر، وانقاد سعيد الى حثف اللحظات، قاضياً عطشته الأسبوعية محمولاً على زيف الريح. حين اكتشف أن جسده لا يطاوعه على شيء، فقال: البقية فيكم، وأنا الراحل.

الهوامش

- ١ - طائر أزرق يطلق عليه أحياناً «مطيوط» صوته دليل شؤم
- ٢ - صندوق خشبي يحمل عليه الموتى.

كيف كبر هذا الفضاء فجأة وتمدد على سرير النظر

هذه الحكاية - حقيقية - قالها: باحث تركي، عارف ببواطن الأمور وأحوال الدهر وتقلباته.. واستجدت هذه الحكاية عام ٢٠٠٣ مع رغبة تركيا الملحة بالانضمام الى المجموعة الأوروبية (التي رأها.. دستان.. «ويشبع كل جيعان») غير متطابقة مع أوروبا. هذا الباحث التركي، قال: كيف لنا أن نتقدم ونحن ننظر الى الخلف، (يوضح) كيف نتقدم بينما كل خطوة نخطوها يجب أن تصحبنا معها أقوال وأفعال (أتاتورك) التي قالها وطبقها مع تأسيس الجمهورية سنة ١٩٢٤.

يقول: من الصعب ان نتقدم الى المستقبل بينما الطريق قد رسم لنا قبل ٨٩ عاماً مضت.

تتعقد مؤتمرات اقتصادية دولية تحدد مصير أمم وشعوب في منطقة الخليج العربي.. وشاهد العالم عبر شاشات التلفزة أثر تلك الاجتماعات والصخب المدوي حين تتعقد هناك في أمريكا وأوروبا.. وكيف ان بعض الدماء تراق في الشوارع لتدافع عن حكومات وشعوب العالم الثالث من الهيمنة والالغاء والتهميش والمعلوم (من العولمة) من الحياة وفي حضوره لأحد هذه المؤتمرات المؤثرة قال جوزيه بوفيه: (الفرنسي.. ذو الملامح الفلاحية) وهو واقف أمام القاعة المكيفة الكبرى ربما الوحيدة في ذلك البلد المضيف: لو عقدت هذه المؤتمرات في بحر من الرمال المتحركة يقصد (البلد المضيف) أو فوق حاملة طائرات (واضح القصد) لذهبتنا نعبث عن آرائنا حول هذه المؤتمرات.

ط. المعمرى

مساحة الأرض الممتدة من جمعية المرأة العمانية (مسقط) حتى النهر (من النهر) البحري لمحمية أشجار (القرم) الطبيعية وحتى مسرح المدينة هي من الأماكن الرائعة، والتميز، والمتوسطة والمتقاربة في تشكيلاتها الطبيعية والتضاريسية، والجمالية لإقامة ثلاثة متاحف

الأول: متحف عُمان الذي سيضم تجمعات المتاحف العمانية الصغيرة.

الثاني: متحف متكامل لتاريخ وحاضر الفنون الجميلة (متحف الفنون الجميلة).

الثالث: متحف عُمان التراثي - الحرفي.

هذه المساحة، هي في شكلها وطبيعتها أقرب الى ما ذكرنا عن غيرها لإقامة هذه المشاريع الابداعية، الخلاقة

عندما نزر مكان يستحق البقاء، ونجد انه متهاك أو أيل الى التهلكة، وضياح الأثر، بيدنا أو بيد عمر. نقول: ما هذا، هل للأسف من فائدة.

هل لنا أن نعوض القديم بالجديد.. مهما حاولنا سنظل نحمل غبار الماضي بين جوانحننا.

يحزن (أحياناً) و(كثيراً) ان تطالعك الصحف والمجلات وعلى مرأى ومسح الجميع.. ان التاريخ (ربما.. تاريخك) يقرأ من نافذة بيت.. (ما..) أو باب.. لا.. ربح.. لا نداء.. هواء.. كله، هواء.

أحياناً.. يعجب الانسان، بحكايات الحياة المرتكزة على إرث واقعي، رغم ما للحكاية من وجهة نظر خارجة من قم الاسطورة.

شوقي أبي شقرا في ثياب سهرة الواحة والعشبة

صالح دياب*

الترائي البلاغي فني غنائية من نوع خاص مصوغة ومنكوّنة عبر تجربة شعرية خاصة بالشاعر.

تخص القصائد بالأشياء. ورغم إحالة الخطاب الشعري على أشياء العالم، إلا أنها ترى كما لو أنها بكرٌ، وفي حال طازجة داخل القصيدة. أو كأن كل قراءة للقصيدة هي لحظة اكتشاف أولى للعالم وأشياءه، وهذا شأن أكثر ما يتجلى في شعر أبي شقرا. فعناصر العالم وجزئياته تولد في اللحظة المصاحبة للقراءة والتوازية معها. ورغم أن هذه الأشياء تحمل سمات وشبهة من الوقائعي فإنها تعكس الداخلي. فالشاعر ينتقل من الخارج إلى الداخل وبالعكس. وفي حركة مستمرة في النص الواحد نفسه. وهي باحاثته على الداخل، تحيل بالقدر نفسه على المعطى الريفي اللبناني الداخل في قصيدة شوقي أبي شقرا يلمس عالما جديداً منطلقاً من العالم العادي ويتكون من عادياته.

لكنه يتوجد في لحظة القراءة نفسها إنها اللغة الأولى البكر للأشياء الأولى البكر: «وما البحر سوى رحيق النزار سوى

نطلي قادمة بالهدايا من السفر
فالليل جرد.

عازف أدركه الليل

وجنسى السهر وأقدام السيدات
والسادة. وتتغلغل خلف الرنّاج
والشراب ينبع من الشبابة»

تضم مجموعة شوقي أبي شقرا الشعرية «ثياب سهرة الواحة والعشبة» بيهانات السأم والكهولة وحشداً للتقنيات والأسلوبيات التي صاغها الشاعر عبر تجربة شعرية طويلة منذ «أكياس الفقراء» (١٩٥٩) صانعاً بنائية «شعرية» عالية وطوداً أصبح معلماً بارزاً في الشعر العربي الحديث.

يواصل أبي شقرا في هذه المجموعة مساره الشعري الشديد الصلة بأعماله. لكن إذا كانت الطرافة والعنف والشيطنة واللعب سمات أساسية تشيع في فضاءات قصائده فإن هذه المجموعة لم تخل بالطبع من ذلك مع إضافة الشعور الفجائعي بالسأم والكهولة اللذين يندلعان من أعماق بعيدة وأغوار داخلية شحيحة. إن الشاعر يقدم في قصائد كثيرة بيهانات السأم والكهولة واللون والحسرة على الشهاب حيث أن الجسد وإنهوى إلى عربة. تلك لا يعني أن طرافة الشاعر قد خفت بل أصبحت مغلفة بالألم والخوف من تقدم العمر. فالإشارات والإيهامات الحزينة تنقلنا إلى إحساس مرير بمرور الزمن وتأثير ذلك في الشاعر: «الصيد الحقير / في شخيرة الكهولة واليباس» (ص ١٥٦)، «ويشتروا لي كرسي الخدر ويهدوني كتاب الكهولة» (ص ١٦٢).

هذا يهديري العاجز حين شباهي السنابل» (ص ١٩٢)، «يتفرح العمر كالغريبال» (ص ٤)، «جدول السأم ووير الكهولة» (ص ٨)، «تلق العصاة وحدهما من التعب / تضجر من قبضة الكهولة» (ص ٦٧). بعض القصائد هي خطاب تهكمي على الموت وأبعاده الوجودية. (رؤيدك يا مسعود)، وليست ببعيدة عن هذه الأجواء القصصية الأولى التي يفتتح بها الشاعر مجموعته «جدول الكهولة»، فيما قصائد أخرى توحى بوحدة مؤلمة «قلبي يتمشى وحده / عارياً بعد العشاء» (من قصيدة «رسالة» ص ١٢)، أو «بردت في المكان رغم معاطف الاصدقاء» (من قصيدة «تمثال الكسوف» ص ١٥٩).

يظهر ضمير الجماعة كثيراً في القصائد لكن الشاعر عندما يحرر الخطاب الشعري من ضمير المتكلم ويحل مكانه ضمير الجماعة، يظل الوعي الجمالي وبعياً ذاتياً فريداً. رغم مجيئه جماعياً، فالأشياء نفسها تبقى متروكة لتقول نفسها حيث اللغة توشحها بنبيرة غنائية حادة أحياناً لكنها بعيدة عن ذلك الارت

* كاتب يقيم في باريس

(من قصيدة «أشعل القراءة وذنب القطعة»، ص ٨٠).

إن الجملة القصيرة عنصر أساسي مكون للقول الشعري عند أبي شقرا «والجمل القصيرة/ وعقدة الحكاية هي أرجلنا» (ص ١٠٦). إلا أن قصر الجملة لا يمنع الشاعر من تفكيك الارتباطات فيما بينها دون إكمالها. فهي مشغولة بأنافة وعناية ودراية لغوية اكتسبت من ممارسة شعرية طويلة. فتمتد ناسج جملة ماهر بربطها بأخرى ليصوغ مجمل القول الشعري والشغل هنا مقصود ويقرب أحيانا من الهندسة اللغوية الدقيقة، فالشاعر ينظر إلى الكلمة ويعرف موقعها من الكلام. إن التركيبية اللغوية هي تيمة هذا الشغل الذي يحطم الأساس والخصائص التي بنيت عليها قصيدة التفعيلة، وهي تدمر جهازها التقني والبلاغي وتفتتها نفيًا «من مسرح الأستاذ نطرد فرقة/ الأوزان والقوافي» (ص ٨٩) فالشاعر يعمد إلى قلب مواضيع الأنماط والتركيب وإعطائهم المفردات وظيفة عكسية «وها الأولاء يعصرون المعجون» (ص ١٥).

«يخنقن الحلق بالصدى» (ص ٤٠).

«تكتنينا الطبشورة» (ص ٤٥).

«العشب يرعى الخروف» (ص ٩٢)

كان الفعل الشعري لا يكون إن لم يكن فعل توتر وقلق لغوي هاد لاستنباط تركيب جديدة وصوغها إن الغرائبية الموجودة في قصائد المجموعة والتي تشبع في فضاءها يحيل على السورالية بقدر ما تتصل اتصالاً وثيقاً بالتجربة الشعرية والحياتية (الطفولية) عند الشاعر. فيمكن ملاحظة أن الجنون الذي هو سومة في الكتاب لا يؤدي بالاضطراب والعبد أن ينقلنا لغويا وجماليًا وتعبيريًا فالشاعر لا يترك اللغة تختبئ في بناها وطبقاتها ومستوياتها الداخلية رغم خريطته إياها، بل ينسجها بهدوء ليصل بها إلى ما يشبه البحيرة اللغوية الصافية التي يصوغ من مياهها قصائده

إن السمات البنائية المنظمة لا تطيح بقصائد الشاعر بل التفكير اللغوي الذي أصبح بنائية منظمة. فاللغة تتحرك في الخطاب الشعري في حرية تامة وتندغم متلاحقة مع بعضها البعض في كل عناصرها التي تتناوب أخذة أمكنة بعضها.

«سوف اللغة تكون الزبرجد ومداسي للبيادر» (ص ١٦٨).

شوقي أبي شقرا يقدم رؤيا لغوية للعالم، لكن محرراً هذه اللغة من سكونيتها واتساقيتها. فمظاهر التفكير والتكسر وخلطة اللغة وانظمته البنائية تحيل بدورها على تفتت المعطيات الواقعية نفسها. لكن هذه الفوضى المتهمة تمتلك نسفاً خاصاً هو نسق شديد التنظيم يظل ينقلنا على راحة ما موحدة. فالتجريب اللغوي لدى الشاعر ليس بهوارة لغوية أو ألعاب لغوية أقرب إلى السيرك، بل هو نتاج فهم عميق لبنية اللغة الداخلية،

والسعي الحثيث إلى تفجيرها

تشتغل المخيلة شغلاً أساسياً في القصائد وينشاط كبير «وينتكن تربة السطور كل/ ميداناً للزلق على القطار/ وسلك الخيال» (ص ١٢)

تجيء الدهشة مباغتة دائماً وتنفق من حيث لا يحتسب القارئ، فالشاعر يجمع بين أشياء لها صلة فيما بينها، مفزقاً هذه العاديات في الغرابية. ورغم أن هناك فكرة ما فإنها فكرة حركية موسومة بالدينامية في سقوطها على العالم وأشياءه. والدهشة الدائمة ناتجة من سيل من الصور الممزوجة بالأضداد من دون أن تتوقف وتمتدج بالمعنى الذي يظل يهوج حتى في لحظة وهم القبض عليه: «وهذهني الشارد تنبع مني الصور/ وتموج المعاني» (ص ١٦٧). ولعل هذه المعاني مجانية: «المعنى إلى الهواء» (ص ٨)، وهي مبددة، فالغريب أخذ «سرب المعاني» (ص ٢٤) يحطم الشاعر كل ما هو عقلائي: «تعبت بالعقل وخيطان» (ص ٧٠). فالفكرة ليست متروكة لوضوحها وأينها اللغوية.

والثأثير والشغل يخفيان البهورة اللغوية ويجريانها لصالح الطرافة والطفولة. «وأهوك الفكرة ثم الكنزة» (ص ١٠).

يعمد الشاعر إلى استحضار السيرة الأولى محاكياً للذاكرة الطفولية الطالعة من عمق القربة وأشياءها، راسماً غنائية رفيعة حادة الأسى وذاكرة جماعية للقرية. يتبدى ذلك من خلال القاسوس اللغوي الريفي: جنطاس، جنينة، الدوار، بوبانة مردكوش، قرقة، طاستنا، قاشين، جريندية، القنبار، الطنير، الصبيح، السنطور، شرقطت... الخ.

إن الميكانيزمات الريفية التي تشتغل في قصيدة أبي شقرا انتقلت لتعمل في خطاب الشعري نفسه، فاللغة، فاللغة داخل الخطاب الشعري بدت كما لو أنها داخل الطبيعة والعكس. فالمعنى الأول والأخير للشاعر هو أن «تركض القصيدة حافية» (ص ١٤٩) وأن يسوق «الأحرف في البادية» (ص ٢٥). إن المعجم الريفي جاءت في موازاته إحالات كثيرة على المدينة عبر مفردات مثل: مقهى، سينما، أوتوستراد، تاكسي، مكتب، أضواء... الخ

وفي ذكر اسم المدينة حرفياً: «أطعن المصباح وعريدة المدينة» (ص ١٨٩)، «التاكسي الذي يرسل/ مزموه هباء ويؤذي المدينة» (ص ١٦٧) و«رسامة ولا لوحات/ في المدينة» (ص ١٢٣).

وحضور المدينة هو حضور سلبي، فالشاعر الذي يمس الحرية «بالزيت والملح» (ص ١٨)، وتهرب خيطاته «من المدرسة وتصطف في بهو الشيطان» (ص ٢١)، يرى إلى دخوله المدينة أشبه بانحدار مستمر من فضاء طلق، حر، ممتد، إلى «خريف المكتب» (ص ٢٦).

شوقي أبي شقرا عقود اللغة، وكل مجموعة شعرية جديدة له هي مغامرة جديدة وسافرة معها. فأخرجها من المدرسة إلى هوائه النقي والطلق، شمسها، جرحها، خدشها حتى سال دمها، شاعر يكتب في المستقبل.

رصيف القيامة بين جحيم العالم وجنة الشعر

ابتسام المتوكل *

الوهلة الأولى عن البلاغة، والمعاني الكلاسيكية، ويرغم نزوعها إلى تفجير كافة إمكانات الصورة والتخييل، إلا أنها لم تتخل عن المعنى، ولا أزدته لصالح ما بات يعرف في نصوص كثيرة باللغة الحدائية، وبالقموض لا بمعناه الشعري بل بوصفه أفلاسا، أو إلغازاً مجانياً لا معنى وراؤه.. ولا ضرورة لغناء البحث عن معنى ليس له وجود في النص أصلاً. عدنان يزواج باقتدار بين نسف العوالم المتعددة بمعانيها «المطروحة في الطريق» وبين خلق عوالم مبتكرة بمعان تمنحها عمقها وتواصلها مع التجربة الشعرية في مسارها الأزلي المتجدد. إنه الشعر يتخلق هنا من بساطة شديدة التعقيد. هذا يعين أمرين: أولهما أن القارئ هنا يبتهج إثر لذة التعامل مع نصوص منحوتة بدأب ومهارة للتعاطي، ولكن من الأخذ بالرد، ولتمتعة القول كما لنشوة الاصفاء أو القراءة. وثانيهما أن المتعة الفارقة التي تخلص لها هذه النصوص ليست المتعة المريحة، ليست متعة النص المهادن، والرؤية المبهتة؛ إنما هي متعة من نوع مُعَذِّب، متعة ناجمة عن إفلاق لسكنة التعود، واربك للرؤى السائدة، واللغة المطمئنة، إنها متعة شرسة جذيرة بأن تخوض عذابات القيامة، وأن تعي جمالياتها في الوقت ذاته. ويرغم أن الاحتفاء بالتفاصيل صار سمة قصيدة النثر الأساس إلا أن

أن تقرأ ديوان الشاعر المغربي ياسين عدنان «رصيف القيامة» معناه أنك تغامر بولوج عالم قياسي بامتياز، وبمعاشرة أكثر من قيامة شخصية وعامة ومع ذلك، فإن أكثر من غواية تشد القارئ للوقوع في حبال «رصيف القيامة»، الديوان الصادر عن دار المدى - دمشق ٢٠٠٣، وهو الاصدار الثالث للشاعر إذ اصدر قبل ذلك ديوانه الأول تحت عنوان «مانيكاز» عن اتحاد كتاب المغرب ٢٠٠٠، ومجموعته القصصية «من يصدق الرسائل؟» عن دار ميريت-القاهرة ٢٠٠١.

وبالعودة إلى رصيف القيامة أتساءل كيف استطاع عدنان في ٦٣ صفحة من القطع الصغير أن يشعل قِيامات لا تغادرنا عبر ست قصائد طويلة، كل منها حبلى بقيامتها الخاصة مشرعة على قربانتها بدءاً من العوم (في بحيرة العميان) التي ما أن نخرج منها حتى يواجهنا (صيادون بقمصان الحصاد) سيقدوننا إلى التجول في (حديقة المهملات) إلى أن نقطف (زراعة عباد الياض) ونمضي مخفوفين بأريجها (في الطريق إلى عام ألفين) الذي سيفضي بنا إلى رصيف المحطة الأخيرة (رصيف القيامة). هكذا نمر مع الشاعر عبر نصوصه في ترتيب مقصود يسلطنا فيه كل نص إلى قيامة ما، خاصة به ومكتملة تماماً، لتندرج في القِيامات حتى نصل إلى القيامة الكبرى، ونقف على رصيفها المكتظ بوطأتها عليه وعلينا.

لتجربة ياسين عدنان في هذه المجموعة مذاق شديد الخصوصية ذلك أنه على الرغم من اعتماده لفضاءات قصيدة النثر بتقنياتها المتعارف عليها، إلا أنه يحفر خصوصيته في هذا الفضاء، ويمرر غنائيته الشخصية ورواه عبره. إذن سنجد قصيدة نثر بامتياز، ومع ذلك سنجد غناء وإيقاعات داخل النثر تتخلق من شتى إمكانات تخليق الموسيقى من داخل اللغة وعلائقها، من بساطة المفردة وموسيقاها، من جدتها في موقعها داخل الجملة، ومن حيوية المشهد، وفردة الصورة، حيث الصور مبتكرة، مطروزة بمهارة من خيال خصب يحلق عبره الشاعر لينقل قارته إلى سماوات جديدة أكثر رحابة، وأعمق زرقه. قصيدة النثر لدى عدنان في هذه النصوص برغم تخليها منذ

* كاتبة من اليمن

التفاصيل المحققة بها في رصيف القيامة تفر من الطابع العام لتأخذ خصوصيتها ليس من وجودها في النص فحسب، بل من افتتاح هذا الوجود على جهات كثيرة منها العام والأسطوري، ومنها الميتافيزيقي، فرهان رصيف القيامة ليس على تحقق الشعرية في تفاصيل صغيرة أو منسبة مكتفية بذاتها، ومنغلقة على تلك الذات الصغيرة، بل من مزجها بعوالم كبيرة تصبغ معها وفيها أكثر من كونها وجوداً صغيراً مطلقاً؛ أي تصبح عوالم لها الحق في مجاورة، وفي افتتاح على كل ما يحيط بها: على العالم، وعلى قيامته أيضاً

الأهم/ هو أن تدفن بأسك وسط الكؤوس/ فمرك في مجرة الأسى/ معظك المبلول في موقد الضلوع/ منديك الأخير بين أسلاك الهم/ ثم حذق في القيامة/ يعني سمكة للتو حررها الموج/ من ريفة الهواء (حديقة المهملات، ص ٢١)

إن النص الشعري في رصيف القيامة يدين بالكثير من شعرية إلى خاصية الانفتاح هذه، بحيث يغدو المقررة هنا بصرياً، ويحيث نجد مرجعيات ابداعية كثيرة تتواطأ لتنتقل إلى نسج النص دون أن تفلته، فنجد النصوص تقيم صلات حميمة مع السرد والتشكيل والضوء والظل، تماماً كما لو كنا ننتقي مشهداً سينمائياً بكاميرا شديدة الاحتراف، صادقة الاخلاص لمسرات الصورة ولآلامها أيضاً

إنها جثة الضوء/ تلك التي قطعناها إلى مذبذبات/ صغيرة/ وبيدنا ندفنها كيفما اتفق/ بين شقوق الهواء

(من بحيرة العليان ص ٦)

وبما أننا نفق على رصيف اختارته الشعر، فسنقع ما هنا على سيرة شعرية للهامشي والمهمل الخالف بتضادته، هذه السيرة تجمع بين المنسي والأنا، لا بل إن الذات تتوحد مع المهمش، وتحتاز للمهمل سيغدو النص من هذا المنطلق توثيقاً حميماً للمهمل، وتمجيده له كذلك، بما أن هذا التمجيد هو جزء من الفارقة بالذات المستوحشة، والانحياز لصالحها في الخيار الشعري كما في اختيارات الحياة. إن التماهي مع الهامشي واللزويان فيه هو بمثابة إعادة اعتبار للذات المنفردة، لتغدو- في المتن الشعري بأكمله- مرجعية ابداعية وحياتية متعالية على المرجعيات كلها. هكذا يعاد النظر إلى الأولويات بترانيتها التقليدية، لتأخذ منحى شريعياً يتفق مع هوى الذات، ويتقن بالأنا التي تحس وطأة الجماعة، وبالهامش الذي يبتلعه المركز، سيظهر هذا جلياً في المجموعة عموماً، وبصورة خاصة في نسي صيادون بقصصان الحصاد وحديقة المهملات ففي النص الأول يتمازج البحر وصياده بالبر ويطوقس الحصاد، ويصبح المهمش من أحلام هذه الذوات المنسية ومن خساراتها هو المتن الشعري كله، بحيث سيبدأ المشهد هكذا.

بحارة بأمزجة بريء/ مزحوا منذ أعوام بعيدة إلى هنا/ وما هم يدفنون أعقاب مصانيرهم/ في الموج/ ويتكثرون نائمًا/ أن

أنياءهم كانوا/ فلاحين (ص ١١)

وفي النص الثاني يعلن الشاعر أمراً يخص رؤيته لعالمه الشعري واختياراته الكتابية وهو أن الهامشي المهمل لدى الآخرين هو المتن المنقل بالضرورة والحياة لديه، ولذا سيفقد «حديقة» إن ما لا يستحق الانتباه عادة هو الأهم، هو جوهر ما يحتمل به، وما يجدر به أن يغاث، يقول في جهة من (حديقة المهملات)

الأهم/ هو أن تسحب ثرثرته من تلابيب خفتها/ إلى فزن الصمت/ كي تحسن الخيالات أكثر حرارة/ في رأسك/ ولنفهم بالضبط/ لماذا انتحر همنغواي (ص ١٨-١٩)

يضمي الشاعر في اعتناق قرار الرضخ.. رفض المؤلف.. رفض الاستكاثنة.. رفض النفي والإهمال حد التوحد معهما.. رفض الانصياع، واختيار الوحشة. يمثل هذه الرؤى ينطلق في الاعتراف من ذاكرة الشعر، ولهذا تبدو استعادته لطرفة بن العبد، أو استعارته له أمراً يصفح عن أكثر من دلالة فهو من جهة يبر عن أنه لا قطيعة مع التراث الشعري في السير باتجاه الحدادة، وإن تلك القطيعة إنما هي مع ما هو ضد الشعر في كل زمان ومكان. وهكذا لا يجبو الشكل الشعري الذي اختارته نصوص رصيف القيامة رافضاً لأي شكل ما دام الشعر موجوداً، وبذا فلا غرابة من أن يرى عدنان في طرفة امتداده الحي والنابض، ومن جهة أخرى، القضية ليست قضية شكل ينحاز إليه الشعر فحسب، فالشكل في هذه الرؤية لا يعطي النص شعرية مجانية، فالقضية مرهونة برويا الشاعر، لا بشكل القصيدة ولا بزمونها. إن الشاعر اليوم يجد صوته الزاهر ينطق به طرفة، ويجد رؤى مشتركة بينهما، فما يوجد الشاعرين هو علاقة القصور الحاد في الصلة بالعالم: رؤى وقيماً وجماعة ومصيراً؛ يبدو ذلك في الأدهاء الذي صدر به نص زهرة عباد الهاس، فهو يهديه «إلى طرفة بن العبد في عيد ميلاده السابع والعشرين» ثم يردف الأدهاء بإثبات بيت لطرفة مشهور من معلقته هو قوله:

إلى أن تحاصمني العصفرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد سيبدو النص بأكمله بعد بيت طرفة تقصيدة لقصيدة الشاعر الجاهلي، إن الشكل لا يغدو مهما هنا، بل الرؤية. فياسين عدنان يكتب مرة ثانية أساسيس طرفة اليانسة التي هي في الحقيقة أساسيسه الخاصة ويأسه الشخصي، وخساراته الحميمة وألمه العظيم. هنا سيتطابق الاثنان، وسيتداخل موت الأول بحياة الثاني. لتغدو السابعة والعشرون مفضلاً يجمع الشاعرين. ففي حين يسميها النص: عيد ميلاد طرفة فإنها في الحقيقة للعمر الذي مات فيه، وهي في سنة كتابة القصيدة تاريخ ميلاد ياسين نفسه التي يجتبتها صراحة، ويؤرخ بنفس السنة تاريخ كتابة ياسه الممتد بعقده إلى طرفة بن العبد

أيها العالم/ وحده تعرف أنني مجرد خطأ/ في كتاب الكون/ صرّة خطاب/ا/ على فُرْاعة/ برجلين/ سنوات عمري لم تكن/ سوى خريشات طفل/ على باب/ مرحاض المدرسة/ وسمني مسوقفة بهشيم الخسارات/ خطأ أنا أيها العالم/ وخطأ/ جنّت الى السابعة صباحاً/ في ذلك الأحد الجليل/ من غشت ١٩٧٠. (ص ٢٤-٢٥)

إن التماهي مع الشاعر الجاهلي يندو قدراً تقبلاً يحمل شاعر اليوم على كتفيه، ويحمل فيه غربته الباذخة عن كل شيء حتى عن ذاته، وكرهه لكل شيء حتى لذاته. إنه عمر من السأم يقتل معنى الحياة، ويفرس في تربتها (زهرة عباد الياس) المظلة بقساوتها هكذا

سمنند/ سمنت العيش بالنفسيسط/ سمنّت مصافحة الآخرين/ سمنّت المشي في هذه الجنازة/ الفادحة/ التي تُسمى. عزاء، الحياة/ / جلّت كثيرة تنمو في بالي/ فأشرب بلا هواده/ وأنام بعينين مفتوحتين/ على أنفاس المطاط/ أغرّز مديّة الصمم العظيمة/ في لحم الأجواس/ وأكره الأصدقاء (ص ٢٧-٢٩)

وبرغم أن كثيرين قد يحيلون سأم الشاعر المعلن هنا الى السأم الوجودي وبأجله، فإن النص، فيما يبدو، ينحاز الى سأم أقدم من بودلير بكثير. إنه يستنطق ساماً جاهلياً أعلنه زهير بن أبي سلمى في معلقته حين قال

سمنّت تكليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا يباله سأم
وفراق زمني بسيط نجد اختلاف السامين من الحياة. فسن الثمانين كانت قديماً محطة السأم من العيش. واليوم يختصر الزمن الى السابعة والعشرين لتكون هي زمن السأم الذي يساوي الموت بالهياة، هل لأننا في زمن طائش السرعة نستهلك كل شيء أسرع بما في ذلك الحياة. فكانه لا مفر من أن نراعي ونحن نتقاسم السأم القديم مع أسلافنا أن نراعي فارق التوقيت.

على هذا النحو لا يمكننا أن ننظر الى هذه القصيدة تحديداً إلا بوصفها قيامة شخصية حافلة بكل أحوال القيامة وشروطها وفجائعتها. ويغدو للتحدّد مع الأسلاف تعبيراً عن قدر الشعراء كلهم. والطول في بيت شعري يائس يعني بالضرورة خوض أكثر من قيامة جماعية ويرانسة لتكتمل ملامح هذه القيامة الفردية الجوانية. ولذا فحين يكون بيت شعري جاهلي مسكناً لشاعر اليوم فإنما ليكون منفه له كذلك. ذلك البيت لا يحمل صفات السكت بل هو مثقل بوحشة حارقة، وبانكسار وبثورة يائسة على قيامة وثيقة من تحقّقها، ومن اكتساحها لكل شيء. ربما لأنها قيامة قدريّة لا يمكن ردّها أو التحايل عليها، فقط سيرن السؤال في مشهد فجائي يوثّق التذبّذّ قضاه القاسي، التذبّذ في عمقه الممتدّ الى بيت طرفة

إنني عشتان ومنبوذ/ وشبه طاول/ بعيد عن مقلّي الأصدقاء
بمراكش/ قريب من بيت طرفة/ ألم تجد لي أيها القدر المر/ سكنا
غير هذا البيت؟ (ص ٣١)

ومع كل هذه الخسارة، وفي عمق اليأس ووطأة التذبّذ والوحشة يوجد ملاذ وحيد لا يتخلّى عنه الشاعر. إنه وعيه الخاص بصنعته

الشعري، وانجازاه لاختياره الشعر في حساسيته الدخائية، وفي ضرورة تعريته ما علق به من غش وتصنع يفضحها الشاعر، وينحاز إلى التقيض على هذا النحو

أه يا سكر الاستعارات/ المشوش/ تحلل بعيداً عن فنجاني/ أريد القصيدة مرّة/ كقهوة السكران/ كي تدوّن في سواد عيونها/ هذا الصداق العظيم/ الذي يزيّن رغبتي في العيش (ص ٢٥)

إن اليأس يتكاثف ويحيط بعنقه حصوره على أرواحنا مبرداً لذاته من خذلانات عميقة، وخسارات متنوعة طوّقت أيامنا، وحاصرت جل الأمنيات التي كان وهم انتظارها يشغ خالقاً مسافة للأمل المعذب وللشعر العذب. ذلك أن الوهم هو مسكن الشاعر بامتياز وأقصى ما يستطيعه الشاعر في الحقيقة هو تربية الأوهام ورعايتها، لذا يندو كل ما هو واقعي ضدّ وتقيضاً لما هو شعري. إن كل حدث يقع يقتل القصيدة ويتصادم مع الشعر. من هنا تنجلي قيمة اللبوءات وسحرها فهي تدبّع الفرصة للتعاطي مع الوهم والطم، ألم وقوعها فليس مما يهيم الشاعر أو يعينه. ما يحزّه هو ما لا يقع، ما يؤثّر الاحتمال، ويسيجّه الانتظار كما (في الطريق الى عام ألفين).

ستولد الصبايا برّعائف ذهبية/ تماماً كحوريات البحر/ وتستبعد أعيننا الى أعلى بالترديج/ لتستقر فوق الراس/ فترى خطوات الله الشيفقة/ الحافية/ حتى لكانها الهواء (ص ٣٨)

إن أقسى خسارة للشاعر هي خسارة الوهم. هي أن تنتهي النبوءة، ويمر العمر ولا يحدث شيء. فاليقين النهائي للانتظار هو أسوأ مصير يختم به ياسين عدنان الطريق الى عام ألفين

لقد قطعت براري العمر لاها/ في الطريق الى/ عام ألفين/ والأّن/ بعد كل هذه الأخابيد التي/ حفرتها الأيام داخلي/ لم يحدث شيء. لم يحدث شيء (ص ٤٤)

هكذا يلوح أن انتفاء الحدث أو انتهاءه يبرر استعجال الوصول الى القيامة بوصفها ملاذاً من نوع ما. على الأقل ستكون خلاصاً- ولو شعرياً- من هذا التوقف عن الفعل. عن الحياة، والانزواء في البيت اليائس لطرفة. ألهذا سيتوجه الشاعر بعد فراقه من طريق مضى الى عام ألفين، سيتوجه الى الوقوف على رصيف خطر، هو (رصيف القيامة)؟ هذا الرصيف الذي يبدو اتساعه عنواناً للديوان بأسره، ولخاتمة قصائده اختياراً مقصوداً وواعياً كي تدور قصائد الديوان كلها في أجواء قيامة تبدأ من العنوان في أول معانقة للكتاب، ولا تنتهي مع النص الأخير. بل تتصقّع عبر مشاهد مربعة هي بعض من القيامة المنتظية في قصائد الديوان كله. مع احتشاده في نصه الأخير المكتظ بقيامته الرهيبة. وفي إطار عنوان الكتاب نرى الغلاف- الذي رسمه الشاعر والفنان السوري نزيه أبوعفش- مُشبعاً بضبابية ورماد، يفيض بوجوه موتى يخرجون الساعة من أكفانهم وهم يهرّون خوفاً ورعباً يفيضان من الأسطوري

والموورث الشعبي، حيث لا يمكن تصوّر القيامة إلا مروعة بأموالها، ونحن أضغف ما نكون نجرّ إلى رصيفها ونظانعها إن القيامة هنا قيهامتان قيامة وقعت عام ٢٠٠٦، تحديداً في شهره التاسع- كأنها هي ولادة موت للكانفان والكور- وقيامة أخرى ميتايزيغية مرهونة بغيث غائم القسّات. هذه الأخيرة يبدو أنها لن تقع، أو أنه لم يعد من المهم أن تقع، ما دامت الأولى قد استنوتت شروطها، وجعلت يومية التحقق القيهامي وعبيثته انتظار المغيب أمراً مملاً لن يفتحنا على أية مفاجأة. فكل يوم يحمل مشاهد قيامة هنا أو هناك في فلسطين، وفي العراق، وفي أفغانستان، وحتى في أيلول الأمريكي

أما الرصيف فيبدو مؤكداً ليومية وقوع القيامة، ولصورة انتظارتنا الحارقة، وعجزنا الأكيد عن الحركة، واستسلامنا المألوف على أرضيته لتلك القوة القيهامية أو القبهية التي فجرت قيامة لا ناقة لنا فيها ولا رصيف لنجد القيامة ذات سبتمبر تخرج سافرة متتحول من فكرة، من عقيدة في كتاب إلى حقيقة مرّة- شأن الحقائق كلها- وواقعية تماماً، حسية ودنيوية لا مجال فيها للخيال ولا لأخرة

كنت أفنّ وأنا أعبر شارع الموتى/ أن القيامة مجرد حكاية في كتاب/ حتى جاءت الساعة بغفّة/ وانظفت الجبال العظيمة عن فنّان/ صغيرة سوداء/ ورياح شديدة الفتك (ص٤٣)
ويتنامى النص معتمداً على شعرية التكرار، ودرامية الصورة، وقلب الأوار، وبث المقارقات ذات السخرية التي تتحول إلى مرارة أحياناً، ويعتمد على تصاعد الحدث أو تصعيده إلى أقصى ذروة له. وقد باتت هذه التقنيات شائعة في قصيدة النثر، غير أن قيهامتها هنا تتجلى في توظيفها لتستجيب لطقس القيامة وتلبّي متطلباته. فمثلاً سنجد التكرار يؤدي هنا دور الحطب الذي يزيد في حرائق القيامة، ويؤجج نارها، فكل مجيء للشخصيات الآتية إلى القيامة يعزز صورة المحشر، ويعمق مشهد الحطب البشري لقيامة عاتية تحترق في أتونها الإنسانية المتعددة الهوية والمصائر في كل مجيء هكذا.

فسجاء الملوك والعنجمون/ وجاء الحكماء من الكتب القديرة/ وجاء أونويس وادعى أنه المتنبي/ وجاء عبدالمعمر رمضان فسألته العصفورة/ عن ناريمان/ وجاء قاسم حداد/ ليدلّ الوعول على قبره// وجاء الكهريزي وبنات الطافيات المعززة بالوان الفرج/ وجاء باعة السجائر بالتمسيط/ وجاءت سيطرة الأسعاف/ وجاءت الطفلة بتنوتتها البيضاء/ وجاء العاشقان على متن وردة/ وجاء الجاني والبهلولان والمهرج ذو الرنين المر/ وجاء حلمي سالم فهدا رومانتيكيا للغاية/ وجاء ابن سيرين عرياناً من أحلامه/ وجاء أسامة بن لادن ومجاهدو بيشاور والعلّاء عمر/ أمير

قندهار/ وجاءت حاملات الطائرات وصواريخ الكاتيوشا/ وعجلات المוסاد الشقراوات/ وجاءت النافقة قعفروها/ وجاء الكسعي/ ولم يكن نادماً على الإطلاق/ وجاء معاوية بن أبي سفيان/ وكان محرّجاً للغاية/ وجاءت مرام المصري وبيلين خواريث وسوزان عليوان/ ورحنا جميعاً ننغخ على النار لتصير بردا/ ونغض بابسنا على لهب مطاطي/ قديم لم يلبثت أن منا نحو شجرة الخروب/ حيث كان ابن حزم يمسك بخناق شاعر مغربي حديث (ص٤٣-٤٤)

هكذا سيبدو ما ليس منطقياً في الحياة هو منطق القيامة، وما لا يحدث في دنيانا هو ما يجب حدوثه في القيامة. من هنا إن يكون عبثاً أن تتجاور شخصيات من سياقات وأزمنة تاريخية وأدبية مختلفة. بل يكون مقبولاً أن نجد تداخلاً لملامح بعضها مع ملامح لئست لها، فلا تكاد نميز مثلاً أونويس عن المتنبي، ولا المعري عن سان جون بيرس كاتب أنثا بازة ولا عبدالرحمن بن ملجم عن خالد الأسلامبولي الذي اغتال السادات، ولا نجد غرابة في أن يتحاور كل من قاسم حداد وابن سيرين ومعاوية بن أبي سفيان وأسامة بن لادن... إلى آخر القائمة

بهذه الروح سنتيقن من أن الاشتغال على التقنية لم يكن مفصولاً عن روح النص، بل إننا نجد السخرية التي طبعت بعض الجمل الشعرية جاءت لتعمق المشهد المأساوي لقيامة من هذا النوع. ويعكس ما تهذب إليه السخرية عادة من إشاعة روح ضاحكة ومشاكسة ستغدو هنا عميقة للروح الدائمة للمشهد. ومن خلالها ستقتضض المفارقة التي يفعلها استتيساب الابتسام، ويشيع بدخلها جو من العدم ومن غبار الموت.

بهذا سيبدو منسجماً مع رؤية الشاعر لنصوصه أن يكون رصيف القيامة هو النص الأخير، والحدث الأخير، والكلم الأخير، حيث لا يوجد بعد ما يقال، ولا يمكن أن يحدث أكثر من ذلك.

كان العالم قد أغلق كتابه وانسحب إلى الخارج الأعني/ وبقيت نهباً لذباب الجيرة/ فألحاحيس غابرتني تباعاً/ الإحساس بأنني كنت والإحساس بأنني لن أعود/ والإحساس بأن هناك شيئاً اسمه الجسد كنت لرتديه/ كانت ألتسّ للهب تنهش الرّمق الباقى/ فيما القدوي الأخير يتغصّر/ الألباب. (ص١٠-١١)

إننا نصل مع ياسين عدنان إلى آخر المدى. آخر الكلام، حيث تتوقف الحكاية في قيهامتها الأخيرة دوناً نهاية سعيدة، بل على نحو درامي بالغ الوجع، ولكن مع كل ذلك الوجع، فيه مع القسوة الآلام والفسارات تقع على شعر صاف، وحده يمنح المتعة حتى لأهوال القيامة. وحده ينفع في رماها بضوء القصيدة

إننا بصدد ديوان متميز، شديد الجرأة على مسكوكات الشعر، وترهات التصنّع. ديوان يشد قارته إلى الإيمان العميق بوقوع قيامة العالم، وبعثة الشعر.

الكاتب المجدد الذي اختار هوية المثقف الإشكالي

علي العقباتي *

أن الفصل الأول من روايتي الثانية (شرح في تاريخ طويل) أخذ سبعة أشهر والرواية كلها استغرقت سبع سنين بدل شهر واحد، هذا هو قلق المبدع الحقيقي المسكون بالهواجس الحياتية والروائية والأسئلة الوجودية وحسب تعبيره (نحن سكان مدن الأسطة).

شكلت روايتي (ألف ليلة وليلتان) واستفادته من الفترات القصصي الشعبي واللغة والتقنية الروائية التي كتبت بها الرواية وبنية السرد المميزة والتي تدل على رغبة الراهب في التجريب والتجديد، شكلت انعطافة هامة في مسيرته الروائية، فهي ذات طموح فني وتقني كبير للسيطرة على الحقيقة التاريخية، وعنها يقول الروائي والناقد السوري نبيل سليمان: (يقرب أسلوب هاني الراهب في هذه الرواية من أسلوب الروائية الإنجليزية (جين أوستن).

في الحرص على تقديم العادي ودقة النشر وهجائته الحادة فهاني الراهب كثير الاهتمام باللغة والأسلوب الروائي.

وقد حاول الراهب فيها أن يحكي قصة ثلاثين شخصاً على الأقل وكل واحد منهم يظن نفسه قائماً

.... حاول كتابة الرواية وهو في الرابعة عشرة من عمره، بعدها كتب (المهزومون) بنوع من الجنون وخلال ثلاثين يوماً متتالياً مقتحماً وبجرأة نادرة عالم الرواية العربية وعالم المحرمات العربية الثلاث (الجنس، الدين، السياسة)، ونال في العام ١٩٦١ جائزة مجلة الآداب البيروتية عن هذه الرواية التي ستعلن عن ولادة روايتي سوري جديد ستكون له مكانته الروائية والأدبية والذقية الهامة، ذلك كان الروائي السوري الراحل (هاني الراهب) (رحل في ٦/ فبراير/ ٢٠٠٠).

ولد هاني الراهب في قرية (مشقيتا) باللاذقية عام ١٩٣٩ درس الأدب الإنجليزي في الجامعة الأمريكية في بيروت ونال شهادة الدكتوراه من بريطانيا، مارس التدريس لسنوات في جامعة دمشق، وافر ظروف عديدة سافر الراهب إلى دولة الكويت في الخليج العربي، عاد إلى دمشق وتوفي فيها اثر مرض عضال أصابه، مارس كتابة الرواية والقصة والنقد الأدبي، له ثماني روايات وثلاث مجموعات قصصية صدرت آخرها بعيد رحيله.

يعتبر هاني الراهب أنموذجاً للروائي المجدد والمتجدد، عمل على تطوير الرواية السورية من خلال اشتغاله وبحسه الدؤوب عن التعبير الروائي والتقنية الروائية واقتصاد اللغة، فالتوتر اللغوي عنده يستمد نسجه من تصور موحد للغة باعتبارها هيولى لا تزال في حالة الصيرورة، وفي هذا قال الراهب يوماً: (ما دامت الرواية ظاهرة تكاد أن تكون حديفة العهد في تراثنا الأدبي، فينبغي أن يحتويها بناء لغوي وأسلوبى جديد)، وقد كُنن لكتابات تأثير ممين على الرواية العربية شكلاً ومضموناً وشكلت علامة بارزة في مسيرة الرواية العربية المعاصرة وتطورها.

بعد روايتي الأولى (المهزومون) يقول الراهب: خفت خوفاً شديداً من الشهرة أن تؤثر على إجادتي لكتابة النص فرحت أعمل على تكثيف النص لغوياً وبنوياً إلى درجة

* كاتب من سوريا

عن عدم استيائه من هذا الموضوع ، فقد كان يكتب القصة كنوع من استراحة المحارب بين رواية وأخرى (عندما أعايش الحياة وأرى فيها أو ألتقط منها ما يمكنني التعبير عنه تعبيراً أدبياً ، لا يخطر في بالي أن أفعل ذلك عن طريق الأقصوصة وإنما عن طريق الرواية). وقد كتب الراهب خلال حياته ثلاث مجموعات قصصية (المدينة الفاضلة) و(جرائم دونكيشوت) و(خضراء كالمنقعات) والأخيرة نشرت بعد وفاته عن دار الكنوز الأدبية التي ستعيد طباعة كل أعماله الإبداعية وترجماته ودراساته المختلفة، وقد كتب معظم قصص المجموعة الأخيرة بين مطلع الثمانينيات وأوائل التسعينيات، وقد تميزت القصص فيها بالحبكة المحكمة وبلغت متفردة ومميزة استطاع عبرها أن يدخل إلى أعماق الشخص و يستنيط دولخلها الإنسانية والتباسات ضياع فرصها في الحياة دون أن يتعد فيها عن الهم القومي والاجتماعي لتلك الشخص، لقد كان الراهب هنا حكاءً بارعاً خفيف الظل وعميق المعنى.

رواية (التلال) التي نشرت عام ١٩٨٩ في بيروت، رواية جديدة في بنائها الفني وريزتها للعمل الروائي، وهي تسقط من حساباتها الحوار وتستعاض عنه بالتأليلات، فيها جرأة غير عادية، فهي تتناول عالمين متناقضين ظاهرياً عالم الأسطورة والأحلام والرغبات والهواجس المولدة من عذابات المجتمع وقحله كما يصفها الروائي حسن حميد وفي الجانب الآخر هناك عالم التاريخ الواقعي تماماً والمعروف، والتلال رواية تهز الداخل الجواني عند القارئ وتحثه على التعامل معها بأكثر جدية ممكنة، إنها حفنة من التاريخ والواقع والأسطورة، غنية بإحساس كاتبها بأهمية النص الأدبي ودوره في الحياة، ففي (التلال) عدة أزمنة متداخلة يفجر بعضها الآخر ، فهناك الزمن التاريخي المشار إليه مباشرة في الرواية (الحرب العالمية الأولى والثانية، وعام ١٩٤٦) وهناك الزمن النفسي الذي يبدو جلياً في العديد من شخصيات الرواية، وهناك الزمان الأسطوري (الذي تمثله فيضه) وهناك أيضاً ما أسماه الراهب زمن اللازمان والذي يمثله الدراويش، وهي رواية تتكلم عن العرب، عن تجربة التقدم في تاريخ الأمة العربية المعاصر، وهي لا تخص قطراً عربياً دون آخر، وكمعادل روائي فقد وضع الراهب مكاناً يتكون مما هو عام ومشترك، وكذلك أسماء

بذاته إلى أن تلمحه هزيمة حزيران (يونيو) فيكتشف أنه جزء صغير من مجتمع مهزوم وعمر هذه الهزيمة ألف عام ، ولهذا لم يستطع الراهب تقديم هذه الرؤية عبر تقنيات السرد والوصف والحوار والحبكة المحكمة وخاصة الحبكة ، ذلك أن المجتمع الذي هُزم هو مجتمع متفكك، منقسم على نفسه، وقد تمثلت الرواية في بنيتها شكل هذا المجتمع، والزمن فيها هو زمن تجاوري أو تزامني ،وعنها يقول الراهب: (أحسست بالثقة الكافية لتقديم حطام رواية ، أنا مدين إلى حد ما إلى بنية (ألف ليلة وليلة) التي تحكي ألف حكاية)، لكن البحث الأساسي بالنسبة له ظل يلاحق بنية جديدة للرواية سماها البنية الجماعية ، وسنجد في روايته (التلال) تقديمه للمعينة زمنية وبطريقة خاصة ، حيث رأى فيها حاجة ماسة لعنصري الأسطورة والزمن، واعتبارهما التقني الأتبع في التعبير عن شمولية التجربة ، ويؤكد فيها على مقولته الأساسية في العمل الروائي وهي أن شكل وبنية التجربة التي يكتب عنها يفرض شكل وبنية الرواية.

كتب هاني الراهب روايتي (خضراء كالمنقعات) و(خضراء كالحقول) وهو في حالة وعي متأزم بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وانهايار التقدم العربي وانهايار النظام الإقليمي العربي، أحس وكأن كل شيء ينهار، وقد انعكس هذا الإحساس على أدواته الفنية وأسلوبه في الكتابة (بدأت ألحن اللغة التي استخدمتها خلال ثلاثين عاماً، كانت باهرة لغة شعرية ، لغة ارتيادية ، لغة تقديمية... لكن الشعر والتقدم والارتياح كله انهار، فلماذا أنا محتفظ بهذه اللغة التي باتت الآن وكأنها مجرد زينة، مجرد حلية...) لذلك سعى الراهب لكتابة رواية بلغة مينة، تحت ضغط جملة من الظروف الذاتية الداخلية والخارجية ، وعكف على كتابة مجموعة من الروايات الصغيرة بعنوان (كل نساء المدينة) وعندما صدر منها (خضراء كالمنقعات) ظن البعض أنها رواية قائمة بذاتها واستغربوا وضعها على هذه الحالة، لقد كان لديه طموح روائي أن (خضراء كالمنقعات) ستليها خمس خضراوات تكمل الحلقة وتصدر ذات يوم في رواية واحدة. لا يعتبر الراهب نفسه كاتب قصة قصيرة ، وهو يقول أنه إذا نجحت عندي بعض القصص وهي أربع أو خمس قصص فهذا بالصدفة، ويعتبر نفسه كذلك قصير الباع بها ويُفضل تسميتها بالأقصوصة، وهو يعبر على الدوام

الشخصيات والبلدان ذات الدلالة الخاصة والمستمدة من تاريخ المنطقة ، وقد رأى الراهب في روايته هذه رهان حياته الأدبية ، وكان يطمح أن تكون لها أجزاء لاحقة تكملها

المكان عموماً في روايات هاني الراهب إشكالي، فهو موجود ومحدد في بعضها، وفي الآخر مبهم ، فنجد في رواياته الثلاث الأولى أن المكان هو دمشق، وفي الوباء هو اللاذقية، وفي بلد واحد هو العالم يبدو المكان وكأنه حارة عربية وفي التلال هو مدينة، قد تكون دمشق أو القاهرة أو بغداد...

عندما سُئل الراهب ذات يوم عن مغالته جائزة نوبل وموقفه منها أجاب: (بالنسبة لجائزة نوبل أنا لست مرشحاً لها والذي كتبته حتى الآن هو ثماني روايات اثنتان منها فقط جديرتان بالقراءة والست الأخريات لأبأس بهن ولدي كذلك مجموعتان قصصيتان. وهذه الجائزة إذا استثنينا منها الجانب المالي وهو جانب لعله الشيء الإيجابي الوحيد فيها ، جائزة سيئة السمعة جداً نظراً لتدخل السياسة فيها بعيداً عن الاعتبارات الثقافية ومن ذلك بشكل خاص ترويضها قيمياً إمبريالية ورأسمالية لا تناسبني أنا العربي الذي اعتز بقرائتي وحضارتي..)، فشغل الراهب الروائي وترجماته الهامة واهتمامه بالأدب الصهيوني ودراسته بعق شديد كان الشغل المشاغل لفكره وأدبه وحياته.

روايته الأخيرة (رسمت خطأ في الرمال) حققت فوزه نوعية في مسيرة الراهب الروائية ففيها تحول المجاز اللغوي إلى مجاز بنائي تركيب، ففيها يتداخل المحكي مع نصوص أخرى، في مزج التراث الشعبي مع الواقع الاجتماعي مع ثقافة الراوي وعصره والتي تنعكس جميعاً في مستوى الكتابة، وفيها يرسم الراهب خارطة تراجيدية للواقع العربي وسط عالم يتفكك ويتقوض، وفيها يستخدم الروائي خيلاً خارقاً، ومع ذلك لا يمكن وصف الرواية بأنها خيالية أو فانتازية، فقد استلح الراهب توظيف الفانتازيا توظيفاً دقيقاً لتكون خاصعة لعمل عقلي منظم شيد من خلاله البناء الروائي المحكم والمتناسي وحيث تتداخل العوالم الحكائية الخيالية ببعضها وتتداخل شخصياتها.

فعالم الرواية هو عالم الدول العربية النفطية في لحظة حرجة وحاسمة من تاريخها وتاريخنا العربي بشكل

عام، وهذه اللحظة هي بداية التسعينيات وحرب الخليج الثانية، وعنها يقول الدكتور حسان عباس: (معمار الرواية الفلسفيساني وتجارده للأصوات والأدوار وأنماط الكتابة يؤكد رغبة الراهب بكتابة رواية أصوات يرتفع فيها مستوى الحكاية من مستوى المشهدة إلى مستوى المفهومية)، فبحر متاهات الرواية الدائرية يقارب الراهب سيرة أمة ، ويرسم صورة قائمة لحاضر لا يبعث على التفاؤل، وحيث الزمان يمتد عبر ألف عام وأكثر الشخصيات حرة في المكان ، حرة في الزمان ، ستبقى مشدودة إلى الصحرَاء كل ذلك عبر سخرية لا تثير ابتساماً بقدر ما تزيد إحساسنا بالألم والمرارة

إن زماننا هذا أخوية هاني الراهب المدهشة يضعها بين أيدينا في (رسمت خطأ في الرمال) كما يرى عباس فيها. كان لدى هاني الراهب دائماً شعور حاد بأنه ميت أو ربما يموت دون أن يتمكن من الإمساك علي التغيرات العاصفة والعنف في شرقنا العربي ، روائياً ودون أن يكتمل تعبيره عن هذه الرؤية، رؤية التقدم العربي وانكساره وإعادة إنتاج الطغيان بدلاً عنه ، وما الميل إلى تغيير التقنيات الروائية من رواية إلى أخرى سوى اختلاف الرؤية الذي يتطلب بالضرورة اختلاف الشكل، لكن الزمن والعرض العضال لم يعطيا هذا الجسد المقاوم وتلك الروح القوادة واللونانية مزيداً من الوقت وفسحة الحياة ، فثمة مشاريع مؤجلة وأحلام تنتظر التحقق، على الورق المتناثر على الطاولة وفي خلايا الروح والجسد والدم الذي لا زال حاراً طازجاً ونظراً فيما كتب الراهب وأنتج من روايات وقصص وترجمات ودراسات وأحاديث صحفية وتفاصيل حياة

حياة وأعمال هاني الراهب

- مواليد قرية سنيقيا - اللاذقية - ١٩٣٩

- أعماله

- المهزومون - رواية - بيروت - ١٩٦١ / بلد واحد هو العالم - رواية - دمشق - ١٩٦٥

- المدينة الغاضبة - قصص - دمشق - ١٩٦٩ / التلال - رواية - بيروت - ١٩٨٩

- شرخ في ليل طويل - رواية - ١٩٧٠ / خضراء كالمستنقعات - رواية - بيروت

- قلب ليلة وليلتان - رواية - ١٩٧٧ / رسمت خطأ في الرمال - رواية - بيروت - ١٩٩٩

- جراتم دو كيشوت - قصص - ١٩٧٨ / خضراء كالعظم - قصص - بيروت

- الوباء - رواية - ١٩٨١ / أعمال عديدة مترجمة عن الإنجليزية.

اسلامان متقابلان

سيد قطب - رفاة الطهطاوي

غي سورمان

ترجمة: مرام مصري*

«الاسلامية». إن كتاباته تلهم الأفعال، التي نصفها، في الغرب، بـ«الارهابية»، ولكن أتباعه، ومن بينهم «ابن لادن»، مقروض فيهم أن ينقذوا البشرية، وهو إنقاذ الإسلام الذي يتم تقديمه كديانة كونية، وليس فقط ديانة المسلمين.

إن التمسامية الإسلامية «الاسلامية» هي إذاً أيديولوجية حديثة، بسبب ولادتها من علاقة صراعية مع الحداثة الغربية. وهي كذلك بسبب استخدامها لوسائل العلوم الغربية، وسائل الاتصال كما أسلحتها القديرية، وهي أيضاً كذلك بسبب ادعائها أنها تقود إلى حداثة أخرى ترفض أخلاقيات الغرب في الوقت الذي تلجئ فيه إلى اختراعات التقنية، انها مفارقة شبه - حداثية متناقضة تطمح حضارة اسلامية على العلوم الغربية في الوقت الذي ترفض فيه المسمى النقدي الذي يؤسس هذه العلوم. وأخيراً فإن التمامية الإسلامية «الاسلامية» تتغذى من فشل المحاولات التي بدأت في بداية القرن التاسع عشر في البلدان الإسلامية، من أجل

نيويورك: ألا يعود اختيار هدف تفجيرات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ إلى سنة ١٩٤٨؟ في هذه السنة، توجه «السيد قطب»، وهو مدرس مصري، إلى نيويورك من أجل متابعة دراساته، وستساهم اقامته، خلال سنتين، في قلب نظرتهم إلى العالم، إن الحالة عادية، فـ«نيويورك»، تزعم وتحفز العقول، وتكهرب المقاويل والكتاب والفنانين. ولكن «قطب» لم يستخلص من اقامته الأمريكية الدروس التي يحضرها معه المسافرين العادي. وهكذا وكما كتب في مذكراته التي سطرها في السجن، فقد تنبأ بأن نيويورك أصبحت العاصمة السياسية والاقتصادية والثقافية للحضارة الغربية. لقد جاءه الاقتناع بأن هذه المدينة صنعت لنفسها هوية العالم المستقبلي. فامتلاً حقداً على كل ما رآه واستشعره، وعلى كل، فإن نيويورك بدت له كنفي للإسلام، من خلال الفردانية ضد التضامن الجماعتي، تحرير المرأة ضد ابقائها في المنزل، المادية ضد الإيمان بما وراء الطبيعة. وخلال اقامته الأمريكية تعرض «قطب» لبعض مظاهر العنصرية التي عارضها بكونية وشمولية الاسلام.

فلا شيء، في نظر «قطب» يمكن أن يتفوق على ايمانه الخاص، فـ«نيويورك» ينبغي أن تختفي في نوع من القيامة، هذا ما كتبه في مؤلفاته، حين عودته إلى مصر. الاسلام وحده لا يزال قادراً على انقاذ البشرية، المهددة من طرف الانحطاط الأخلاقي الذي تمثله وتجسده أمريكا، إن هذا الخلاص، يحث «قطب» الجيل الجديد من المسلمين المنخرطين في حرب مقدسة جديدة، على اللجوء إلى العنف.

إن «قطب» الذي نفذ فيه النظام الناصري أمر القتل في سنة ١٩٦٦ بالقاهرة، بسبب اعتداء مفترض على أمن الدولة، هو مؤسس التمامية الإسلامية المعاصرة (١)

* شاعرة تقيم في باريس

الحاق بالغرب ومصالحة الاسلام بالحدثة، إن كان ممكنا.

إن التمامية «الاسلاموية» وهي مسعى يائس، مؤلم للغرب، وهو مؤلم، كذلك، بالنسبة للمسلمين أن تطبيقاتها العملية في ايران والسودان وأفغانستان لم تنتج، لحد الآن، أي نموذج حامل لمستقبل حديث واسلامي في نفس الآن، لا بالنسبة لشعوبها ولا لباقي العالم فهل من المبكر إصدار الحكم؟ هذه هي حجة التماميين «الاسلامويين»، فكما حدث، في الماضي، بالنسبة لشيوعي الاتحاد السوفييتي، فإن فشل تجربتهم لا يكفي في نظره لتدمير شرعية وعودهم. فإذا كانت الاسلاموية قد فشلت في السودان، فلأن البلد، في نظره، فقير وهو ضحية لحرب أهلية. وإذا لم تنتج في ايران، فلأن ايران شيعية ومن الضروري أن تكون سنية. إن الاسلاموية الراديكالية تشتغل مثل كل الايديولوجيات المنزلة، فهذه لا تقبل أي نقد عقلاني، ومثلما في حالة الشيوعية، فوحده الفشل الواضح والمستمر هو الذي يستطيع البرهنة على الخطأ، إن لم تكن التجريب الباهظ جدا على فئران التجارب البشرية كبير

ومن حسن الحظ فإن البحث عن توافق بين الاسلام والحدثة لا يقود، حصريا، إلى التمامية «الاسلاموية» وإلى العنف. إن البحث عن الاسلام الحديث، الذي يبدو يائسا واقتداريا لدى «قطب»، تم تدشينه، قبل قرن، على يد مفكر مصري آخر، ليس على نمط تدميري، ولكن على نمط مرح وإيجابي، إن هذا الرائد هو «رفاعة الطهطاوي».

إن هذا الطالب الشاب في العلوم الدينية في القاهرة، «رفاعة»، تم إرساله في سن الخامسة والعشرين إلى باريس من قبل باشا مصر، بصحبة خمسة وعشرين أميرا شابا؛ كانت مهمتهم تتمثل في اكتشاف أسرار تفوق الغرب التقني والعلمي، كما استطاع المصريون معاينة هذا إبان حملة «بوناپرت» قبل سنوات. وفي نهاية اقامته، من سنة ١٨٢٦ إلى ١٨٣٦، استنتج رفاعة بأن التوليف ما بين الاسلام والتقدم ممكن، وأنه لا شيء في القرآن يمكن أن يعترض على تحديث العالم الاسلامي. إن عمله اللاحق، حينما كان رجل دولة، سينفذ محاولة التوليف، هذه من خلال ادخال اكتشافات الغرب إلى العالم العربي - الاسلامي، دون التخلي عن حرفية وروح الوحي القرآني.

ومن حينها سيعتبر رفاعة في مجموع العالم الاسلامي كمؤسس لما نسميه بال«نهضة العربية»، هذه النهضة ستجاوز تأثيرها، لدى المسلمين، محيط العالم العربي، إذا أخذنا بعين الاعتبار كون مصر كانت، ولفترة طويلة، تعتبر صورة التوير بفضل سؤدد ورفعة ثيولوجيها (علماء الدين)، وفنونها وثقافتها وتقدمها التقني.

إن هذه النهضة بدت وكأنها نجحت. لقد أوشكت أن تقود العالم العربي - الاسلامي نحو الحدثة والديمقراطية إلى حدود سنة ١٩٥٠، ولكن تحرير الاقتصاد المتدرج وعمليات التنمية الاقتصادية للمجتمعات الإسلامية توقفت حينها بفضاعة وفي كل مكان. تقريبا، استولى العسكريون على السلطة. فتبنوا القومية ثم الاشتراكية كأيديولوجيا. ولحد الآن لم يستطع العالم الاسلامي، أبدا، من هذه الضربة. ومنذ هذه القطيعة ساد الاستبداد والفقر بطبيعة الحال توجد بعض الاستثناءات التي سلمت من فشل المرور نحو الحدثة، ولكنها نادرة جدا، وتتموقع في ضواحي المجتمعات الإسلامية كما في ماليزيا. من هذا الفشل انبثقت شعبية «قطب» الثورية، ما الفائدة إذا من جلب الحدثة الغربية، إذا كان الثمن هو خسران الروح، من دون اللحاق بالغرب؟

هل يمكن القول بأن الفكر الاصلاحي لدى رفاعة قد مات؟ لا، أبدا، في كل المجتمعات الإسلامية، يقوم مفكرون، يفتخرون به بشكل دائم، ويجهدون أنفسهم على البحث عن توليفة بين الاسلام والتقدم. إن «أبناء رفاعة»، هؤلاء - هذا التعبير ليس من عندي، وإنما هم من اخترعه - ينتمون إلى حركات سياسية ودينية مختلفة: البعض منهم قريبون من الماركسية، والبعض ليبراليون، وآخرون محافظون. كما يوجد ايضا اسلاميون لا ينادون بالعنف، والذين يحترمون رفاعة لأنه لم يخن إيمانه أبدا، إذ يكتب رفاعة: «معتقدات الباريين ماثرة للاشمئزاز (رفاعة يخلط بين باريس والغرب) لأنها تضع الحكما وعلماء الفيزياء فوق مرتبة الأنبياء، إنها تنفي العناية الإلهية كما تنفي ما وراء الطبيعة».

إن رحلتنا عند المسلمين ستكون إذا تحت رعاية رفاعة، فشرقه الفكري يقودنا. وستكون رحلة بين أحضان المسلمين وليس الاسلام، لأننا نقترح، كمبدأ، مع الفيلسوف الجزائري

«محمد أركون»، «أن الإسلام هو مجموع تجارب كل المسلمين منذ بداية تاريخهم، بما فيها علاقاتهم مع غير المسلمين».

خلال هذه السيرة، سنقوم بالتمييز ما بين المسلمين والاسلاميين أي ما بين الورع المعيش من جانب وما بين النضال السياسي من الجانب الآخر. إننا لن نصنع صفات شيطانية على أي طرف. لأننا نعرف بأن التطرف يوجد في كل مكان وبأن الأيديولوجيات الأوروبية في القرن العشرين قدمت للبشرية من التدمير أكثر ما سيولده الأهراب القادم، دون شك أضيف الى هذا أن الأهراب يمكن أن يكون اسلامويا، ولكن لا يمكن أن يكونه بالضرورة، فبعض الاسلاميين ليسوا عبيقين، والعديد من الارهابيين ليسوا اسلاميين على الإطلاق؛ هكذا فإن «الاستشهاديين»، نذكر أن طريقتهم استخدمها الفوضويون الروس، واليابانيون والتساميل في سيريلانكا. وأما بالنسبة للمليار وأكثر من المسلمين، الذي نتقاسم معهم هذه الأرض وهذا الزمن، فهم في غالبيتهم يبعثون، كما نحن، عن سلام من أجلهم ومن أجل أبنائهم، وعن حياة أفضل وأكثر حرية.

ولكن معظمهم يعيش تحت القمع والفقر؛ إنهم يحسون ايضا بشعور من أن الآخرين هم الذين يفتقون القوانين والقواعد، فكيف يمكنهم ألا يعانون؟ يوجد في أوروبا كثير من أعداء العملة الذين يخشون أن يفقدوا جزءا من هوياتهم. فما الذي سيقولونه لو كانوا يعيشون محرومين من كل شيء في القاهرة أو في كراتشي؟ بدون شك، مثل كثير من المسلمين ومثل كثير من الاسلاميين، كانت ستراودهم بعض أشكال العصيان.

إذا فمفهوم أن المجتمعات الإسلامية متردة بين «قطب» و«رفاعة»، التخلي عن الحداثة من أجل انقاذ الهوية، أو رسم طريق وسط- إذا كانت موجودة- بين الوحي الإلهي والمغامرة العلمية والديمقراطية؟

إننا لا نعرف المجتمعات الإسلامية بشكل جيد، بالرغم من أنها جاراتنا، ونتقدم بحذر، ونحرص على أن نتعلم دون أن نوزع كثيرا من الدروس سنقوم برحلة «رفاعة» بشكل عكسي، فهو أبحر من القاهرة الى باريس، ونحن سنطير من باريس الى القاهرة، ثم الى ما هو أبعد منها، حتى حدود العالم الاسلامي. لقد عاد رفاعة الى مصر محملا بما سماه «تخليص الأبريز في

أخبار باريز» وكذلك العلوم الغربية، من دون أن يصحب معه ما يعتبره «الشواذب» المادية. ونحن بدورنا، وكما فعل هو، سنكون متقنين عن الذهب. وخلافا للعديد من المؤلفات العلمية حول الموضوع، فإن هذا المبحث لن يدرس التكنولوجيا ولا القرآن، ولا الاسلام في حد ذاته، ولكن المسلمين والافراد المتفردين والتمييزين حيث يعيشون سواء بين أحضاننا أو في بلدانهم. إن سرعة الرحلة لا تجعل المشروع سهلا. لقد كان «رفاعة» في زمنه يستطيع أن يشعر بأنه موجود في الغرب. أما في زمننا فالمسلمون موزعون في اربعة وخمسين بلدا حيث الاسلام يشكل الأغلبية، يضاف إليهم المسلمون الذين يشكلون أقليات هامة كما هي حالة فرنسا. ولا يوجد بلد واحد يجسد لوحده، الاسلام ولا المسلمين. كثير من التباينات تفرق بينهم، والتباين ما بين السنة والشيعا هو الأكثر أهمية، ولكن توجد تباينات أخرى تتعلق بالمدارس والتقاليد والطقوس وأخرى تتعلق خصوصا بالاسلام في حد ذاته

فتعددية المسلمين لا نهائية لأن كل واحد منهم مؤهل لاختيار سبيله، وخلق حركته الفكرية. ولكن هدفنا ليس هو الوصول الى الشمولية، وسنحاول قبل كل شيء توضيح تفرد المجموعات الكبرى، أي الاسلام العربي، التركي، الإيراني، الهندي واسلام جاوة.

ما بين المسلمين وما بين الملاحظين الغربيين تنقص، أخيرا، عقبة أكثر أهمية من الجغرافيا، وهو التفرد الذي لا يمكن اختزاله للاسلام الذي هو في أن واحد دين وأيديولوجيا وحضارة وإيمان. غير أن معظم المطلعين الغربيين، وبوجه خاص، علماء الاجتماع وعلماء السياسة، يختزلون الاسلام الى طقوس او الى سياسة. وبعدها، فإننا نخاطر دون توقف باختزال إيمان المسلمين تارة الى وضع اجتماعي وتارة أخرى الى وهم عقلي. كل شيء في علاقتنا مع العالم الاسلامي يحدث كما لو أننا، نحن الذين لا نؤمن بالتعالى، لا نستطيع أن نتقبل أن الآخر «يؤمن» وبأن ما نسميه «أسطورة» يمكن أن تكون احدي الحقائق. إن امبراطورية العقل، عندنا، تحول دون رؤيتنا لديمومة الوحي «الديني» لدى الآخر. إن هذا الحائط لا يمكن اجتيازه دون شك؛ فلنعرف، على الأقل، انه موجود.

هامش

١ - التمامية، هي التمسك بتمام المبدأ أو الدين.

التوازي النصي، مدخل لدراسات التناص

قصيدة «وصول الغرباء» لأمجد ناصر

رفقة محمد دودين *

والتمحيص لأشكال حضور خطاب الآخر في الخطاب الأدبي الجديد، ومن أهم شروط هذا الحضور هو التنوع في درجة حضور خطاب جديد من خلال خطاب سابق وأنموذج، حيث يمتاز هذا التنوع بحضور تام أو حوار صريح أو بواسطة الاستحضار كونه موجوداً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية يعينها يحددها باختين بخطابات من نوع الاضغاع أو تركيب معنى على معنى آخر، وصوت على صوت، وضم أصوات متعددة الى بعضها بعضاً. (٣)

ولكن الاشكالية التي تبرز هنا ومن خلال هذه المداخل في المصطلح تبرز بوصفها متعلقة بتحديد مصطلح التوازي الذي لا يمكننا الاشتغال عليه بوصفه مصطلحاً نقدياً متحقق المعنى، ومتحقق الشكل في التناول النقدي، ويوصف مستقلاً أيضاً وبمعزل عن مصطلحات النقد الأخرى المعنية بدراسة خطاب في خطاب أحدهما سابق أو متحقق أو يشكل نصاً مؤسماً والآخر في سبيله الى الانجاز وإلى التحقق وهو لن يتحقق كممارسة نقدية بمعزل عن دراسات التناص التي رصدت

قد تبدو دراسة تعالقات النصوص بعضها ببعض وفي ظل فتوح المدارس النقدية التي درست النصوص منجزات لفظية ولغوية. وتحققت من أدبية هذه النصوص بدراسة مستويات البناء اللغوي فيها وصولاً الى مستويات التعبير الجمالية من الدراسات التي نالت حظاً وافراً من البحث والاشتغال ولكن قلما وجدنا دراسات تلقي النظر الناقد في هذه التعالقات من باب إشكالية هذه التعالقات والمغزى الذي تنشده من بناء نص جديد من خلال نصوص سابقة تحققت مقرونتها وتداوليتها، خاصة وأن خصائص الخطاب الجمالي كما أبرزها الشكلانيون الروس قد باتت في متناول التحليل الأدبي والنصي من حيث المعنى والترتيب والتناظر والتناسب. وبصفة أن النسق والخطاب وهو نسق عضوي لغوي مفتوح ومتغير ومتحول ومنفلق في آن، ولكنه يحافظ على ثوابته التي باتت من المتعارف عليها في الدراسات النقدية الحديثة (١) وهذا لا يعني أن اشكالية التعالقات النصية قد باتت متجاوزة في الدراسة النقدية، فما زال الكثير من التعالقات النصية عرضة للتحليل وللإجتهاد وللانفتاح على البحث والتأويل

إن التناص في صورته النصية في المنجز الشعري يشكل علاقة خطاب أدبي وفكري يتعالق ويتقاطع مع خطاب آخر، وأن الدراسة النقدية في هذه الحالة معنية بشكل أو بآخر بعزل خطاب الآخر وتمييزه بالشكل الأكثر وضوحاً ودقة، لكي نقصي تنغميمات المؤلف ونستجلي حدود العلاقة بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر مدركين أن ثمة علاقة داخلية دينامية بين خطاب المؤلف، وخطاب الآخر، فثمة أسلوب خطي أشار اليه تودوروف لبث خطاب الآخر، ويتمثل في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر الذي هو نفسه وفي ذات الآن خطاب أضيف عليه من الداخل سمات فردية مخصصة. (٢)

ويشترط النقد أشكالاً متعددة ولكنها معنية بالدراسة

* كاتبة من فلسطين

مختلف أشكال التحالفات النصية ودرست دلالاتها وأشكال تناساتها الأخرى المفتوحة أيضا على البحث والاستقصاء، إلا إذا نظرنا في مصطلح التوازي من باب توازي ما هو خارج النص بالنص^(٤)

لقد أشار النقاد في دراساتهم إلى التوازي النصي وحاولوا اجترار تصور محدد لهذا التوازي في النصوص الأدبية، وأحيانا كان يخرج المصطلح إلى حدود التوازي في الدلالة أو المعنى المستخلص من تعالق نص بآخر، ويرى سعيد يقطين: أن التوازي يعني إنتاج نص جديد يتقدم إلينا باعتباره هدم وتفكيك لنص سابق ونجد أننا أمام عملية هدم وبناء في الوقت نفسه للنص السابق^(٥) ويشير أيضا ضمن الحديث عن المصطلح إلى أن هناك حكايات في حكايات غير أن الأولى حكيت أمامنا، والثانية ستحكي بطريقة أخرى، ويرى أن علاقة التحويل التناسية هي العلاقة الفاعلة في التوازي النصي ذلك أنها آتية يتم من خلالها تحويل النص السابق إلى نص جديد لإبراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميز النص السابق عن النص اللاحق، وأنه يتم توظيف التماهي بين الحكائي والواقعي لإنتاج علاقة مشابهة توازي بين ما وقع بما حكى^(٦) وهنا تكون البنية النصية التي تأتي من نص آخر موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية، أي أنها تتوازي والنص، ويفرق سعيد يقطين أيضا بين هذه البنية الموازية وبين ما أسماه جيرار جينيت بالعنيتات التي تقدم لنا مفاتيح وإمكانات هائلة في معرفة خصوصية الكتابة الإبداعية، وهذه العنيتات تكتب بمعدل عن النصوص وعلى هامشها وهي نصوص موازية أسمائها «المناصات الخارجية» والتي تجلي طريقة المبدع في الإبداع ووعيه واهتمامه^(٧) وهنا فنحن نفرق في الاشتغال النقدي بين النص الموازي والتوازي النصي شكلا من أشكال التناقص

أما مارك انجينو في دراسته مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، فقد أشار إلى صيغة أسمائها بصيغة تخرج النص كما ترد عند لوكان، والتخارج النصي عنده هو تعريف لما هو مكمل للنص، بوصف أن العلاقات الخارج نصية لعمل ما يمكن وصفها بمثابة علاقة مجموع العناصر المثبتة في النص بمجموع العناصر التي انطلق منها تم تحقيق اختيار العنصر المستعمل^(٨) وبهذه الصيغة يمكننا أن نرى العلاقة التناسية بالتوازي لنص ما بعلاقته بالنصوص التي

انطلق منها وتوازي معها دلالياً ولغوياً وصولاً إلى نصه الراهن، يرصد سياق النطق الحاضر وسياق النطق الذي مضى، والكاتب هنا يستطيع أن يتصل بخطاب آخر، وبالطريقة التي يريدها ليطلع هذا الخطاب ويوجهه، وهنا ينتهي الخطاب المفرد حاملاً توجيهين دلاليين اثنين^(٩)

وفي الدراسات المحدثة فقد اعتبر التداخل النصي بين نص راهن ونص سابق عليه، وغالبا يكون من التراث توازيا نصيا، وخاصة في التعبير عن مستويات متعددة من الوعي، ذلك أننا نستطيع أن نوازي النصي بتحميله لمصطلح المیتقاص الخفي الذي يشير إلى تواطؤ ضمني بين الراوي والقارئ يحمل فيه النص التراثي الموازي دلالات وإباضات قد لا يستطيع تحميلها للنص الراهن لشئ الأسباب^(١٠)

وتبدو قصيدة الشاعر أمجد ناصر وصول الغريب وهي من ديوان موسوم بهذا العنوان^(١١) ممثلة للتوازي النصي في صورة التناسية والتي تعني أن حكاية حاضرة توازي حكاية غائبة والغائبة متمثلة في المهرنة موحية بالدلالة، يقول الشاعر:

فكر في أمير نجا من مقلة الألوان ولما استفاق رأى سيرة يحثون غلاما شاحبا على الغناء فروى لهم وقائع ليلة الجواري والسيوف التي لمت في المرايا فالناظر في هذا المقطع الشعري، سجد أنه أمام حكايتين، حكاية غائبة حاضرة ومستحضرة وحكاية راهنة، تشي بها ملفوظات المقطع التي تحيل عليها، فتمتة مقلة للألوان، وثمة أمير نجى من هذه المقتلة، وهذا الأمير الناجي رأى سيرة التقطوا غلاما شاحبا يحثونه على الغناء، وكان يروي لهم وقائع ليلة الجواري والسيوف التي لمت في المرايا، في ليلة الأأسن تلك المعجمة بالجواري والغلام الشاحب يجبر على الغناء فيذهب إلى رواية وقائع تلك الليلة في مكان ما وزمان ما، تغلب على هذا المكان والزمان سمة الاعتياش بالأزمات والظلم والفقر وقلب الحقائق، وإعادة إنتاج الأزمات بصورة أكثر وحشية ودموية، هذه الحكاية الراهنة، والحكاية الغائبة هي حكاية يوسف مع اخوته الذين كادوا له والوقوة في غيابة الجب فأنزل الله عليه سكينته إلى أن التقطته بعض السيرة الذين أخذوا وساروا به وباعوه بثمن بخص دراهم معدودة، وهي قصة تميزت بخصوصية حصوله على التأويل والرؤيا التي شكلت البداية والنهاية، والرؤيا كمعرفة استشرافية قادت الأحداث فيها بما في ذلك

الصراع المنتظر بين الأخوة، فمفاصل الحدث القصصي مدرجة في سلسلة من الرؤى المحكمة النسيج في سياق القصة، لذلك لم تكن ادعاءات الأخوة بقتل الذئب ليوسف مفاجئة أيضاً. (١٢) كيف تصير هذه القصة الدينية نصاً موازياً لقصة أخرى حاضرة. تبدأ بالفعل فكر أيها المتلقي المتوهّم؟ إعمال الفكر، فكر في.. تعويل على التفكير أكثر مما هو تعويل على الرؤيا والرائي، ثمة خلط متعمد في النص المرهن للحدث وشخصه، فإعمال الفكر سيكون باتجاه أمير نجا بأعجوبة من مقتلة أعرانه وخاصته، ولما استفاق من حادثة مقتلة أعرانه رأى فيما يرى السيارة الذين عثروا على غلام ولكنهم يحتونه على الغناء والتماجن البيروي لهم وقائع ليالي مصب وطرب ولمعان لسيوف الفتنة والمتعة في المرايا وليس في ساح المعارك وميادين البسالة، معنى جديد ثمة وهو مرهن مستل من معنى ديني متحقق النصبة والتداولية، خطاب اخضاع وقلب للحقائق تتعدد أصواته وتتنوع حواريته باستلال حكاية توازيها حكاية تقلب الدلالة، وتجعل تحقق العدل الذي كان مآل الحكاية الدينية الأصل ينقلب إلى النقيض تماما، ينقلب، ينقلب إلى تأمر بين الأعران على أميرهم الذي ينجو من المؤامرة كما نجا الغلام من غيابة الجب لأنه كان يمثل الحلم وتحقق الرؤيا، النجاة هنا حُرُفٌ لا لتصبّ في مصابّ الحلم بالعدل وزوال الظلم وإحقاق الحق، بل تزيد الظلم ظلماً والتماجن والانحرافات تماجنا وانحرافات.

في مقطع شعري آخر يتوالى توازي النص الشعري بتوازي حكاياته المستلة من عمق التراث وتلك المحولة في الراهن:

فكر في قائد اتكأ على رمحه أربعين عاماً قبالة أعداء تحجروا في سفح نظرتي.. ولما رأوا الطير تأكل من عنقه، استأنفوا الزحف على الدسائر. (١٣)

ما يزال النص في إطار العالق مع الموروث الديني، بنى مستلة من التراث توازي وتجاوز البنى الجديدة في النص لتسهم في إنتاج دلالات وإيحاءات هذا التوازي مع الموروث، وإيضاً باليد يفصل آخرينادي بالتفكير والتفكير سيقود إلى الخروج بالموعظة من أمر هذا القائد الذي اتكأ على رمحه أربعين عاماً، والأربعون هذه تحاكى أربعين التحية الذي كان عقابا لبني اسرائيل لخروجهم عن أمر الربّ وهديه، القائد اتكأ على رمحه والمعروف أن الاتكاء على الرمح يعين عدم اشهاره في وجه الأعداء، والأعداء تحجروا في سفح نظراته، تحجروا

في المدى المنظور الذي تصله نظرات القائد المتكى على رمحه، هذا التحجر لم يكن إلا تحجر نظر القائد الذي ظل متكئاً على رمحه حتى أكلت الطير من عنقه، وفي هذه البنية النصية الصغرى تعالق من جديد مع قصة يوسف ورؤيا أكل الطير من الرأس البشري، حيث أن الأكل من العنق ينسجم مع وضعية الاتكاء على الرمح، وقد يكون هذا الأكل للطير خاضعاً لتأويل يربط ما بين الطائر وما يشبه الهامة التي تخرج من رأس القاتل وتنادي: اسقوني (١٤) يبدو هذا التخرير معقولاً إذا ما علمنا أن الأعداء عندما رأوا هذا المشهد أيقنوا بهلاكه وموته أي موت القائد لذائد عن الحياض، فما كان منهم إلا أن تقدموا وأصلوا الزحف على الدسائر دون خوف أو رهبة فهو المتحجر وليس هم الذين ظلوا متربصين به.

ثمة حكاية غائبة تظهر وتختفي لتوازي وتدعم الحكاية الراهنة، وكأنها تشي بأن الشاعر يقف خلفها ليوصل الدلالة الراهنة التي يريد مستلة من دلالات نص سابق ومتحقق ومنج، يرى الشاعر أنه قادر على إجراء التحويلات المناسبة عليه ليوصل دلالة نصه الجديد. وتستمر النصوص الشعرية في هذه القصيدة أتية بحكايات مجاورة لحكايات مستلة من حكايات وممكنة على حكايات أخرى، ويعاد إنتاجها من جديد بدلالات جديدة مما جاء مستكملاً هذه القصيدة «برصول الغريب».

فكر في رجل صالح وصاحبه كلما مرا بقرية انضم إليها أفاقون جعلوا أعزة أهلها أذلة وحيثما تقفوا مركبا ليتأسي خلعه

قال له:

ألم/ أقل/ لك/ إنك/ لن/ تطيق/ معي صبرا (١٥)

فهذا المقطع الشعري يحيلنا مباشرة إلى قصة موسى والعبد الصالح والتضال في سبيل المعرفة والتي تبدو باهظة الثمن أحيانا ولا بد لها من توضيحات، والحكاية الدينية الأصل وهي المحاكاة في هذا النص الشعري تدور حول بحث موسى عليه السلام عن العبد الصالح الذي يلتقي به والتلمذ على يديه سيحصل على الحكمة والمعرفة ليتعلم موسى عليه السلام مما علم هذا الرجل الصالح رشداً، وقد كان الرجل الصالح هذا قد قدر احتمالية ألا يصبر المتعلم وهو يجد نفسه ملزماً بدفع ثمن نظير هذا التعلم ونظير تحصيله الحكمة والموعظة، وسنجد أن الشاعر قد نوع على نصّه واستل من أكثر من حكاية دون

ان يلتزم بالتراتب الأصلي للنصوص المؤسسة التي اقام تعالقه النصي معها، وأقام بينها توازي نصوص حاضرة لنصوص غائبة، فأخذ الرجل الصالح وصاحبه حيث تلاقيا عند مجمع البحرين، من قصة موسى والعبد الصالح، وأقام تعالقا مع حكاية أخرى لم يكن موسى وصاحبه شخوصها وهي المرور بالقرية والافساد فيها وجعل أعزة أهلها أذلة، فالشاعر يحول ويغزو، ويعدد أصواته ويقيم تداخلات حكاياته مبقيا خيط صلات تناصية بواسطة هذه البنى النصية الصغرى التي تقوم بدور الواصل بين النصوص المؤسسة وتلك التي في طريقها الى الصيرورة والانجاز، وكأن مسيرة العبد الصالح وصاحبه المرمونة لم تسلم من التحريف، من الضلالة. من جعل الأعزة أذلة دون مبررات، هؤلاء وفي مسيرتهم كلما مروا بقرية استنوا لأنفسهم الحق في أن يخرقوا مراكب اليتمام ويخلعوها، بالظلم والزور والبهتان، وليس من منطلق تعلم الحكمة وسنّ العدل وينذ الظلم والاستبداد، وهنا فإن الشاعر لا يلتزم بمعطيات القصة الدينية في سياقاتها التاريخي وسياقاتها المتعالي، وقد نجد ان معطيات الواقع لا تماثل المعطيات الماضية وهذا ليس بالضرورة، إذ أن للشاعر الذي آل إليه ميراث أمته إرث البشرية ومنجزها الأدبي والفكري الحق في تخير الصورة التي يقع بها هذا الميراث للحضور في نصّه الشعري، ما دام يمتلك آليات أدبية تمكنه من التنوع على هذا الميراث بما يحتم عليه وعيه ومقصديته التي تتخير بشكل واع تاما، ويتوحد التوازي في نص بعينه ومن خلال بني نصية صغرى استلها الشاعر من حقله النصي ليصبح خطاب الشاعر وخطاب الآخر معا، ذلك يتبدى واضحا حينما يقول

ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه

قال له:

ألم

أقل لك

إنك

لن تطيق

معي صبرا (١٦)

تتوحد الخطابات في هذه البنية النصية والتي كتبت شعرا، لتصبح الأفعال المقترفة في هذا النص منكرة في ظاهرها، منكرة في باطنها أيضا، لأنها تعني الظلم والبطش وتسلط الأثاقين الذين لم يثقوا مركبا بعينه لمساكين لغاية وعظمية وذات حكمة، بل حيثما ثقفوا

مركباً ليتماسي خلعه، ذلك أنهم غرباء وصلوا الليل بالنهار، وأعانوا السكان على أن يكون الأرق طويلا، الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى، وتمركزوا في قلاع تشرف على طرق البريد. (١٧)

من اللافت للنظر أن هذه القصيدة وابتداء من العنوان (وصول الغرباء) هي قصيدة حكاية على حكاية وقد تحقق فيها الكثير من تقنيات وآليات الحكائية بما في ذلك الامكانيات السردية، التي وضعت القصيدة في إطار السرد القصصي بكل ما يحتمل هذا المصطلح من وجود سرد وسارد ومسروود لهم بما أتاح لهذه القصيدة امكانية دراسة حكائيتها وفق معيار التوازي النصي الذي أتاح للشاعر اجترار علاقة مشابهة توازي بين ما وقع بها حكى، وتجتزح أيضا حالة من توجيه الحكاية في انتاجيتها الجديدة توجيهاً باستكناه دلالات هذا التوجيه النصي، بافتراض علاقات المشابهة بين ما جرى في الماضي وما يجري في الراهن، وبافتراض أن ما جرى في الماضي قد يبدو مبرراً دينياً في حين أن ما جرى في الراهن يتجاوز الرغبة في اجزاء الحكمة والموعظة الى اللولغ في تصوير الظلم والتعدي، هذا بالإضافة الى الكثير من الدلالات المنقطعة من سطح النص، ولتصبح المقاربة النصية النقدية هي قراءة على الكتابة بمعنى تعددية التلقي لهذا النص، وهذا يؤكد ما ذهب إليه بارت من أن النصوص الحكائية لا متناهية، نظراً لأن المحكي فيها حاضراً في كل الأزمنة وفي كل المجتمعات، وأن بنية الحكاية كحكاية مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى دون أن تفقد شيئاً من خصائصها الجوهرية، (١٨) وكذلك الحكاية الناهلة من معين المقدس الديني القابل للتعاقل معه بوصفه يشكل منجماً لرموز ثقافية تصبح جامعة وقابلة للانتقال من نسق ثقافي الى نسق ثقافي آخر، وتظل محافظة على خصوصيتها وعلى مكوناتها الجوهرية والتي قد ينوع عليها وتعدد أشكال وآليات التعالقات النصية التي تقام على شكل علاقات تناصية محددة موظفة ومقصدية، كل ذلك داخل منجز ابداعي متحقق هو مظهر من مظاهر الاستعمال اللغوي غير قابل للتحديد، ولكنه قابل للتأويل بوصفه وحدات قابلة للتجزئة متتابعة وذات معنى متعدد. (١٩)

إن هذه الدراسة لا بد خارجة بالتوصلات التالية:

— إن دراسة التوازي النصي لا يكون معزل عن دراسات القناص وعن ربط النص بالرائن النص المؤسس الذي

يشكل في تأسيسه أنموذجاً للمحاكاة ولإعادة الترداد، فالإبداع الرابط الماضي بالحاضر في موروث ما لا يعود فيه النص مجرد قطعة من الماضي، بل يستمر بتمتعه كلما قرأ وتردمت الهوية التاريخية بين الماضي والحاضر بعلاقة المفسر والنص، ويمكن توسيع أفق المفسر ليشمل أفق الماضي وعندها سترى أن النص ليس بلا إحالة، وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بأحداث الإحالة بالضبط (٢٠) هذا على صعيد التعالق مع الموروث بصفته الشمولية وفي حالة استكناه مرامي التوازي النصي في العمل الأدبي، فإن حكاية النص بوجود حكايتين أو أكثر في النص الإبداعي هو المدخل لدراسة هذا التوازي وليس بدراسة البنية النصية الصغرى المتجاورة في النص.

– إن حكاية النص الشعري واستناده إلى عناصر السرد بكل ما فيها من آليات وتقنيات توظيفية سردية وهذه بدورها توجد حكاية حاضرة راقية وحكاية غائبة، تجعل الحكاية حكايتين: واحدة نعرفها بوصفها بنية متعالية، وأخرى سترتبط بها وستكون بإزائها بعد فصل الحكايتين وترسيم حدود التعالق بينهما حيث ينقسم المقطع الشعري إلى وحدتين حكايتين متوازيتين، الأولى الحكاية الدينية التي تشكل نصاً مؤسسا ومتعاليا وقد حكيت وتحققت مفرونياتها وتداوليتها وسلطتها الدينية والأدبية وترسخت، والثانية ستقيم وشائجها مع القصة الأصل، وستتحرف بدلالاتها لتلائم الراهن الذي يتجاوز في فيضه عن كل واقع الدلالات المتحققة وينزاح إلى إحياءات ودلالات جديدة تصبح هي الأخرى من شدة خروجها عن الاعراف إلى سقف جديدة من الظلم والبطش في أسطورة جديدة لهذه الأحداث، تعاليتها وتجعلها نماذج قابلة هي الأخرى للمحاكاة ولإعادة الترداد، ورغم أنها من الواقع الانساني والموضوعي وليست من واقع مقدس أو يحاكي المقدس لتحمل الحكمة والموعظة، ومع ذلك تعرش في فضاء الأسطورة ولأن الانسان وكى يقوى على مقارعة كل هذا العنف وكل هذا الظلم المتمثل في قدوم الغريب واعتدائهم على الحياة بكل صورها، اعتدائهم على زرعها وضرعها وحرثها ونسلها، إنما يخرج أفعاله إلى أطر التعالي لتصير محتملة من وجهة، ومن وجهة أخرى كي يضمها التاريخ، كي لا تضيق في شأياها ويتم تجاوزها ونسيانها وهي الأجدر بالحلف في التذكرة والأجدر بالمجابهة والأجدر بإعمال الفكر والتفكير، فهؤلاء الغريب الجدير أن يفكر بهم

وفيه، هم لصوص في ملفاتهم تجف السدود وتفر القرى أمام جباههم فائقو الدهاء، إنها حكايات الاستبداد التي كانت في التاريخ وعلى مره، ولما كانت كذلك فمن الأجدر ألا تستمر في الراهن بشكل يفوق معطيات ما كان في التاريخ، حكايات يخالط المؤرخ فيها الشاعر والذي يحفر في كل هذه البنى المعرفية، ويستلها من تراكبها وتراكم التاريخ عليها ويستعين على إبرازها وتأطيرها بمحاكاة زمن البدايات فيها، والذي ما أن، وصلنا حتى التمسنا له التبرير في حين أن الراهن على بشاعته وعلى قوته الغاشمة لا يمدنا بالتبرير المعقول الذي يريح الضمائر ويريح السيوف التي تستل في الظلم والظلمة، وتستل في التفتك والمجون ولا تبالي، وهنا ينطلق النص على نفسه بوصفه بنية لغوية محكمة بأنظمة تعبيرية مخصصة، ويفتح في الآن نفسه على التأويل وعلى قراءات التلقي المتعددة، التي تتوفر على علاقات مشتركة بين النص والمنهج والمتلقي رغم توهمه، وهكذا تمتاز النصوص بعضها عن بعض موصلة مغزاها الكلي.

الهوامش

- ١ – محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات، ج٣، ص٩٠، ذو القعدة، ١٤٢٠هـ، مارس ٢٠٠٠م.
- ٢ – زهيران تودروف، المبدأ الحوارية، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢م.
- ٣ – نفس ٩٦
- ٤ – سعيد فطين، الرواية والتراث السري، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.
- ٥ – نفس ٤٣
- ٦ – نفس ٤٤
- ٧ – نفس ٧٢
- ٨ – نفس ٨٩
- ٩ – مارك انجيتو، مفهوم النص، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرين، ترجمة احمد الديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩م، ١٠٨. تزفيتان تودروف، المبدأ الحوارية ٩٤
- ١٠ – يحيى عباينة، النص التراثي صبا مواريا، قراءة في رواية ماري روز تعبر مدينة النص، بحث مقدم إلى ملتقى الرواية والفلسفة، وزارة الثقافة، ١٣-١٤-٢٠٠٣م، ١٣، ١٤.
- ١١ – أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢م.
- ١٢ – سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصة القرآنية، ط١، ١٩٩٢م، ٢٧٢.
- ١٣ – أمجد ناصر، الأعمال الشعرية ٢٨٩
- ١٤ – سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصة القرآنية ٢٧٨.
- ١٥ – أمجد ناصر، الأعمال الشعرية ٢٨٩
- ١٦ – نفس ٢٩٧
- ١٧ – نفس ٢٨٧
- ١٨ – عبدالعالي بوطيب، مستويات دراسة النص السري، علامات، ج٣، ص٩٠، ذو القعدة ١٤٢٠هـ، مارس ٢٠٠٠م، ٥٢.
- ١٩ – سمعبد حسن الجبوري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧م، ١٦٠.
- ٢٠ – ربيع كون دروي، النص والسباق، ترجمة خالدة حامد النقافة الأجنبية، ط١، سنة ١٩٩٢م، وزارة الثقافة والاعلام ٤٢

عبر «الطريق إلى سان جيوفاني»

باسم المرحلي *

إنّه يتحدث عن السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، كذلك فترة الحرب نفسها، وهنا نتعرف إلى العادة المتبعة في إيطاليا في ترجمة الأفلام الأجنبية، وذلك من خلال دبلجتها بأصوات إيطالية، وفي هذا الصدد يشير، كالفينو، إلى مفارقة ذات مغزى، وهي كيف أن دبلجة الصوت الإيطالية حولت «جان غابان» - ممثل فرنسي - إلى جندي مسرّح يريد العمل في الزراعة في المستعمرات، غير أنه، في واقع الفيلم، جندي فار من الجبهة الأمامية، وهو موضوع كانت رقابة النظام الفاشي لاتسمح بمناقشته في فيلم (٤١).

في هذا النصّ الملبئس، نلامس فهم «كالفينو» وتدوّه السينما، بل رؤيته للوجود: «كان احساساً أن ما أشاهده على الشاشة فقط، هو الذي يمتلك الميزات المطلوبة من العمال، الامتلاء، الضرورة، الإنسجام» (٣٣).

أو كما يقول في الصفحة ذاتها «السينما كمرآة» وفي (الجانِب التليبي) يتناول الكاتب السينما الأمريكية والفرنسية والإيطالية، دون إظهار الشغف بهذه الأخيرة في نص (مذكرات مرتاد سينما) نقع على «كالفينو» خبيراً في مجال السينما وواحداً من المساهمين فيها في ما بعد، وإن لم يخف أساء لافتياده متعة أن يكون متفرجاً فقط، وماتعنيه هذه المنزلة من بساطة ونقاء، حسب تعبيره... «وأناي انطباع غامض، ومن أجل حيي القديم للسينما، أن أحفظ بمنزلة المنفرد نقيّة وبسيطة، وبأنني سافد الامتيازات التي جاءت مع هذه المنزلة إذا اردت الانضمام إلى صنّاع الفيلم» (٤٨).

عبر «الطريق إلى سان جيوفاني» نتقرب من عوالم كالفينو. الغنية، نلامس رؤاه وفهمه للعالم، هذا الفهم المستند في عمقه إلى الحلم أو طاقة الخيال وهو ما يميز أعمال كالفينو. عموماً ويعطيها نكهة متفردة في سحرها. وهو ما كان ملهماً من ملامح الكتاب العديدة، فقد تنوّعت مواضيعه لهذا يمكن قراءته وفق أكثر من تصور. فهو يصلح كسيرة ذاتية أو مجموعة قصص وحتى مقالات تنقّص وتتأملّ العابر والجوهري في الوجود، غير أن حتى هذا العابر تحوّل إلى جوهري على يدي الكاتب الذي عالج كلّ ذلك بسجية الخبير.

نتجلى في هذا العمل براعة الكاتب الإيطالي - إيتالو كالفينو - براعة عهدناها لديه سابقاً، خصوصاً في عمله الساحر. مدن لا مرئية، حسب ترجمة الشاعر ياسين طه حافظ، الصادرة وقتنّ في بغداد، أو - مدن الخيال - كما في ترجمة أخرى.

والبراعة تتمثل، هنا، بشكل خاص في استنطاق أشياء أو موضوعات تدور للوهلة الأولى غير قابلة للخوض فيها أو استنطاقها، كما في نص: «حماية القمامة المناسبة». وكما يحيل العنوان فإن التهمة الأساس في هذا النص تختص بواجب أو - مهمة - رب أسرة، وهو هنا - المؤلف - (يحسن هنا أن نتذكر أن الكتاب، كما هو مفترض سيرة ذاتية)، هذه المهمة تتمثل في نقل قمامة المنزل وإفراغها في حاوية خارجية غير أن الموضوع، وكما لدى أي كاتب كبير يتخذ من مثل هذه التفاصيل الصغيرة مجرد منطلق إلى موضوعات أشمل وأكبر ليتحوّل إلى تأمل في الحياة والوجود، ويبحث في التراتب الاجتماعي، والطموحات الإنسانية المغلفة لأناس مندغمين في الظلال. (في الاقتصاد الإيطالي غير المستقر وضع عامل القمامة محمي لأن مهنته ثابتة، مهنة حياة، أمّا في الاقتصاد الفرنسي المستقر، فجمع النفايات حرفة غير ثابتة، يؤدّيها أولئك الذين فشلوا في وضع جذور لهم في المدينة، والذين يتعرّضون للقانون فقط من خلال تبادل تهديدات بالطرد والإضراب) (٨٠).

بهذا الطابع الأقرب إلى أسلوب المقال منه إلى أي نوع آخر من الكتابة، اتسم كتاب كالفينو. بهجمله، باستثناء - ذكريات معركة - و يضع صفحات من - مذكرات مرتاد سينما - وكذلك الطريق إلى سان جيوفاني - فهذا الأخير كان الأكثر قرباً إلى موضوع السيرة الذاتية، فالكاتب يتحدث عبر هذا النص عن طفولته وصباه وعن والده ذي الحضور القوي في حياته. (أنت ترى كيف تشعبت طرفنا، طريق والدي وطريقي ومع ذلك فقد كنت أشبهه على نحو ما - إذ ما هو الطريق الذي كنت أقصده إن لم يكن تكراراً لطريق والدي) (١٣).

وفي (مذكرات مرتاد سينما) يقدم كالفينو رؤيته وفهمه للسينما، ساردا في هذا النص شغفه الجنوني بالسينما وتعلقه بها منذ يفاعته، إذ لا يمر يوم - كما يروي - دون أن يرتاد فيه واحدة من صالات السينما الخمس الموجودة في بلدته الصغيرة، وأحياناً يقصد السينما مرتين في اليوم ذاته.

* شاعر من العراق يقم في السويد

حاضر الرواية في المغرب العربي

يوسف القعيد *

المسعودي له السد ومولد النسيان
وحدث أبي هريرة قال. بعد المقدمة
النظرية تدرس رواية المعجزة للروائي
والنقاد وأستاذ الجامعة محمود
طرشونة. ورواية «المعجزة» رواية
«أصوات»، فيها أصوات روائية كثيرة،
بعضها أساسي وبعضها ثانوي، وإن
مال الحكى تجاه البهظة مريم والبطل
ساتر، فهما الراويان اللذان يقوم
السرد على روايتهما معا. وهما معا،
يعانين من عدم الإجاب وتقول
الباحثة: لقد قدم طرشونة نصا يجنح
إلى الأحكام في الصياغة والتعابير،
تداخلت عنده الكثير من التقنيات
الروائية التي أثقلت، إلى جانب رسمه
شخصيات كل منها متوائمة مع
أفعاله. وقد أنهى طرشونة هذه
المخطومة الروائية الغنية بحدوث
معجزة كبرى، لم يتوقعها القارئ عبر
طول النص، وهي حدث الفصل
الحقيقي لمريم، دون أن يكون معها
زوج، مما يجعل أمل الجزيرة يتكون
في سلوكها، وهو الأمر الذي يجعلنا
نسطه على التناص مع قصة السيدة
مريم العذراء (أم النبي عيسى). وإن
كان مدار الشك في سلوك مريم قد
خصه الكاتب بصوت مجهول دلالة
على أن الأمر شائع ولا ينسب هذا
الكلام إلى راي بعينه، بل تلكه الألسن
ثم صار أمرا شائعا، وعندما أراد

هذه الدراسة النقدية صدرت في تونس للباحثة الجادة عفاف
عبدالمعطي، وإن كانت قد أهدت بعدها في نشر ديوان نبوية
موسى إلى أستاذها الدكتور محمد عبد المطلب، فقد أهدت هذه
الدراسة إلى الدكتور جابر عصفور «عرفانا بفضل»، والكتاب لا
يقدم تاريخ الرواية في المغرب العربي. ولكنه يتوقف أمام
حاضرها. أما الماضي فقد اكتفت الباحثة برصده من خلال
المقالات التي تناولته من قبل، المغرب العربي بالنسبة لها هو
تونس، الجزائر، والمغرب وقد تساءلت ألا تعد ليبيا وموريتانيا
من دول المغرب العربي؟ أم أن الباحثة تقصد دول شمال المغرب
العربي فقط؟ إختارت الباحثة الرواية، السرد، وأنا أميل لتعبير
السرد أكثر من كلمتي الرواية والقصة، لأنه عند القول بالسرد
يمكن أن يدخل الشعر والمسرح والتأملات والوثائق والرسائل
واليوميات وهو ما يميز السرد عن الرواية.

هذا الكتاب يحاول أن يجعل من النصوص التي تناولها
بالنظير دفاعا كي تخرج تقنيات كتابتها من قلب النص نفسه،
وذلك حتى لا تقوم الكاتبة بتطبيق لنظرية أدبية على النصوص
الروائية المدروسة، ثم لي علق النص في قوالها. أيضا فإن
اختيار الروايات يقوم على جدبتها وجديدها من حيث التماس
الفعلي مع الواقع، أو انشغالها بالتناص مع الأسطورة أو ألف
ليلة وليلة أو تقديم عوالم روائية جديدة.

القسم الأول يدور حول الرواية التونسية وقد بدأت بتونس لسبقها
لدول المغرب في معرفه الكتابة الروائية. ذلك أنه خلال الفترة
من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٢ صدرت خمس روايات تونسية، وكانت
الترجمة قد لعبت دورها في إثراء الرواية التونسية، وإن كانت
هناك نصوص روائية قد صدرت في تونس قبل ذلك بكثير مثل:
رواية صالح الميوسي «الهباء وسراج الليل» ١٩٠٦ ورواية
الصادق الرزوقي الساحرة التونسية ١٩١٠ وروايات أخرى
وهناك توقف بالطبع عند جهود محمود المسعدي الذي يعد
الكاتب المؤسس للكتابة الروائية في تونس، بصرف النظر عن أية
اجتهادات قد تقوم في مواجهة مشروعه الروائي، ومحمود

* رواي من مصر

الكاتب تقديم مسوغات براءة مريم، جاء بها على لسان حبيبها أو عشيقها سائر

الراوي التونسي الثاني هو إبراهيم الدرغوثي، وقد صدرت له روايات أربع، الأولى كانت الدراويش يعودون إلى المنفى ١٩٩٢، حتى أسرار صاحب الستر ١٩٩٨، وإن كانت روايته الأولى مبنية على واقعة لم تحدث، فهو يقول إن علماء الأزهر حكموا بحرق كتاب ألف ليلة وليلة في قاهرة المعز في أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام

- لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية. لأنه وكما تعلمون ومنذ أن أحرقت الرعاع في مدن وقرى الأندلس كتب «ابن رشد» وأتهموه بالكفر والزندقة، إلى أن حكم علماء الأزهر بحرق كتاب «ألف ليلة وليلة» في قاهرة المعز في أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام، وأنا أخاف القلم والقرطاس ولكن درويشا هددني بالقتل

قال: «إن لم تكتب هذه الرواية سأفككك شرقتة».

قلت هي أضغاث أحلام.

والذي حدث إن هذا الحكم كان قد صدر من محكمة الآداب الابتدائية بالقاهرة، وتم إلغاؤه من محكمة الاستئناف في حكم تاريخي نادر، فضلا عن أن علماء الأزهر ليسوا جهة قضائية، من حقها أن تصدر حكما مثلما يجري في المحاكم عادة، وإن كانت الكتابة تقول عن رواية الدرغوثي :

- إن الرواية منذ بدايتها يخلط فيها السرد القصصي مع الحدث الشعبي مع بقية النص العجائبي، وإن كان التعبير غير المباشر عن فشل المجتمعات العربية هو ما جعل الدرغوثي يكتب الرواية بهذه الطريقة، التي تحاول فيها الشخصيات توصيل أكبر قدر من الإحساس بخيبات الحاضر في الوطن العربي، وهو ما عبر عنه من خلال فشل جميع الشخصيات ما عدا الأطفال. الذي يختم بهم مشهد الرواية ليقرر الراوي أن الأمل ينتهي بنهاية الماضي المتمثل في درويش وأهل القرية جميعا الذين يحاصرون في الكهف حيث إن البداية أدت إلى النهاية في حكايتهم . لقد أولى الراوي اهتماما خاصا بالشخصية داخل الحدث وهو ما جعلنا نطلق على هذه الرواية رواية الشخصية لأن الشخصية هي المهيمنة على وصف الراوي وموصوفه.

الرواية المغربية بدأت في أربعينيات القرن الماضي، وهذا التاريخ ترصده الباحثة عبر كتابات عبد الرحيم العلام والمرحوم الدكتور سيد حامد النساج. وتدرس أحمد التوفيق الروائي المغربي الذي يشكل مفاجأة مفرحة برواياته التي

صدرت مؤخرا، وهو صاحب رسالة دكتوراة حول التاريخ الاجتماعي للبادية المغربية ١٩٧٦، وقد كتب الرواية في مرحلة متأخرة من حياته: جارات أبي موسى ١٩٩٧، وشجرة حناء وقرم ١٩٩٨، والسيل ١٩٩٨، والبلاحة تدرس الرواية الأخيرة التي تعتبرها رواية شخصيات وترى إنها

- والرواية في مجملها تقدم إسقاطات فلسفية على بعض الأمور أهمها تهميش حياة القرية والظرف النفسي الذي يمكن أن يعانيه الإنسان من جراء فعل لا مسؤولية له عنه.

أن الراوي يتخذ من استرجاع أحداث متباعدة طريقة في عرض الحكاية الأساسية التي تنفجر عنها حكايات صغيرة تقدم معلومات مستفيدة عن المروي عنه، وهذا الحدث يتمثل في اصطيد القنفذ وتغذيه أملا في نزع أشواكه، وعلى المروي المسترجع يقدم الراوي على الأحداث الجديدة التي تتعرض لها الشخصية، فاسترجاع السرد يأتي في صورة حدث يفصح الراوي عنه صراحة، ولا بد أن يقدم جديدا، فضلا عن دعمه للمروي، وهكذا يجعل الراوي - بمباشرة أسلوبية - من الأحداث المسترجعة أيقونة لتقديم الحكاية من خلال كلمات يعينها دالة على الاسترجاع، وجاءت الحوادث لتصدق ظنه مرة أخرى

ثم تدرس رواية «البعيدون» الروائي المغربي بهاء الطود وهي من روايات الغربة والحنين، حيث تدور أحداثها في جامعة مدريد. وتري أن رواية «البعيدون» قدمت صورة حية لواقع العلاقة بين الشرق والغرب من جهة. وكيفية تقبل الآخر الغالب للشرق من جهة أخرى. مع ما تضمنته الرواية من مرثية بكاء على الماضي الأندلسي. لقد سيطر التحسر على لغة الراوي بخصوص عمله، وإن كان الراوي ينظر إلى راحته المادية التي لا تشبع رغبته، وكان المال الذي حققه لنفسه ليس كافيا، وهو ما يدل على أن هناك حاجات أخرى غير الحاجات المادية تشبع الإنسان، عندما يفتقدنا يشعر بزوال كل شيء .

تلمس الرواية بواسطة السرد على الكثير من القضايا الشائكة التي لا يعانيتها شخص ادريس فحسب، بل تعد قضايا للطح العالم. أهمها قضية الوجود العربي للأندلس الذي سرى به ادريس إلى أسبانيا، وكان منطقتي في الكثير من العلاقات، فلقد أعقب ادريس حديثه عن تودده للنساء ومرآوته لكل صنفين، مفسرا ذلك باستفهام يقيم تلك العلاقة الذهنية بين فتح الأندلس، وفتحته هو الدائم للمزيد من العلاقات.

وبعد التأريخ للكتابة الروائية في الجزائر، تتوقف أمام النصوص الروائية للطاهر وطار صاحب الفتح الأدبي في

الكتابة الروائية الجزائرية، فهو من أوائل الذين كتبوا النص الروائي بالعربية مباشرة، بعد سنوات من الكتابة بالفرنسية، حيث ولدت الرواية الجزائرية في منفى لغة المحلل الفرنسي، واستعادها «الطاهر وطار» إلى حقول اللغة العربية. تدرس للطاهر وطار روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» وهي الرواية التي لم تصدر في مصر وتعد آخر ما أنتجه الروائي وتقول عن رواية الطاهر:

– وهي على صغر حجمها، ليست مجرد قصة/ مادة حكاية فحسب، بل ملحمة ذات ملامح خاصة وقسمات متميزة، تضعنا الرواية في صلب الشأن الجزائري كقراء للتدخل السريدي الجميل، لكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة والمعالجات التهويلية، كما تحمل رؤية فلسفية لعودة شبه إسطورية لولي من أولياء الله وهو شخصية تاريخية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة، عاشت في الماضي ثم أتت إلى الحاضر، وهو ما يذكرنا بأهل الكهف والنبي عزيز الذي نام ألف عام ثم بعث مرة أخرى. الرواية تقرأ التاريخ قراءة صوفية، وهذا ما يبرر أن الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة.

الكتابة النسوية في المغرب تمثل الفصل الأخير من الكتاب، ويعد المقدمة تدرس ثلاثة نصوص روائية هي: «سيرة الرماد» ٢٠٠٠ لخديجة مرواني. وهي تقدم تجربة سجين سياسي رجل، ولذلك يأتي الفصل تحت عنوان: كيف يكون النص الروائي عندما تكتبه المرأة بصوت الرجل؟ وتلاحظ أن سرد الكاتبة إنما يتم بصمير المتكلم الذكوري، وإن هذا لم يمكنها من أن توظف لغتها للكشف عن مصائر بعض من البشر يجمعهم مصير مشترك، تبحث عن خلاص غير متحقق في ظل سياسية القهر والرواية مكونة من فصلين الفصل الأول يحمل عنوان «صباح الخير» (الغربية) ويضم ثلاثة عشر قصفا من الرواية، بينما يحمل الفصل الثاني عنوان «مساء الخير» (جروجي) ويضم خمسة أقسام من الرابع عشر حتى التاسع عشر، وبين الصباح والمساء تقع أحداث النص في تجربة هي الأولى من نوعها في السرد المغربي من حيث تصدي مبدعه لسرد تجربة سجين سياسي بصوته، فشخصية «مولين اليزيدي» هي السارد الذي يحكي قصة استرجاع عشرين عاما قضاهما في المعتقل اعتراضاً على بعض السياسات العامة. وقد أخذت لغة السرد التي أتبعها الراوي في صورة بلاغية تصف الممارسات التعذيبية

العنيفة، واستمرت لغة القص كاشفة عن مدى القهر الذي يمكن أن يتعرض له شباب ما لهم من ذنب اقترفوه سوى الاعتراض على قرار المستعمر بضم مدينة «كيدا» للبلاد وتدرس رواية يوميات زوجة مسؤول في الأرياف لليلة حياوي وهي نصها الأول، وهي تجربة امرأة تنتقل من شمال المغرب إلى جنوبه، وتلاحظ الباحثة أن السرد قد أسرف في تعرية واقع الجنوب الذي سارت إليه الراوية برفقة الزوج بسبب عمله وإن كان نصها الروائي قد أصبح نصا حواريا تقليديا، الحوار هو البطل الحقيقي للنص، لذلك جاء عنوان الفصل: رواية في ثوب مسرحية، والنص النسوي الثالث هو جراح الروح والجسد للكاتبة المغربية مليكة مستظرف ١٩٩٩ وترى الباحثة بالنسبة لرواية مليكة مستظرف إنها تقدم محاولة لم يسبقها فيها سوى محمد شكري، حيث تقدم سردا ذاتيا من صاحبة تجربة داخلية، تصف الرواية حدث الغتصاب الأول الذي تعرضت له. وتحت عنوان «فقي يا قعبة، مايمه في العسل»، تصف حدث الغتصاب الثاني تقول الباحثة

– لقد أسرفت لغة القص عبر الساردة في وصف قدر الانحطاط الذي تعيشه البلد وسط مشكلاتها التي تحيط بها من كل جانب، وإن كانت تأخذ على صاحبة النص، إن النص قد امتد بصورة غير منطقية في بعض جوانبه، خاصة فيما يتعلق بصورة المرأة التي لم تجد سبيلا لها سوى الانحراف

صور المرأة التي تقدمها الرواية متعددة فالأم مقهورة والأخت خديجة تغطي انحرافها بالكذب ثم الشخصية النسائية الثالثة هي الهام صديقة الرواية. وإن كانت الرواية تعاني على مدار النص من الحوارات الطويلة كذلك عدم منطقية كثير من الأحداث التي قدمتها الكاتبة للدلل على المواقف المتباينة التي قدمتها. كذلك فإن زمن النص يتقافز على بعضه ففي مائة صفحة حاولت الكاتبة أن تعري المجتمع وتكشف عظمه، عبر مراحل من حياة الساردة، وقد كان عليها ألا تتعجل في إنهاء مرحلة الطفولة والصبا المليئين بالأحداث لحساب مرحلة الشباب التي تعد حصادا لهمايتين المرحلتين.

صدور هذا الكتاب يسد فراغا كبيرا في معرفتنا بالرواية في المغرب العربي التي ازدهرت كثيرا في السنوات الأخيرة، وأصبح هناك تراكبا – كما وكيفا – في إنتاجها مما يجعل دراسات ومناقشات من الأمور الهامة. لقد جاء هذا الكتاب في وقته تماما

الإمبريالية الإلكترونية وعصر الشبهة الثورة التكنولوجية تقتصر إلى الأساس الأخلاقي والجمالي

هربرت ريد

تهامة الجندي*

مع دخول النصف الثاني من القرن العشرين بدأت تنصهر الأدبيات الفكرية في العالم أسئلة كثيرة ومقلقة حول مصير الذاتيات الثقافية في ظل ثورة الاتصالات والمعلومات. وحول أثر الإعلام على التشنشة الاجتماعية والقومية. وبدأت تظهر مفاهيم جديدة مثل «الغزو الثقافي»، «حوار الثقافات»، «التدفق الإعلامي»، «حق الاتصال» و«هندسة السلوك» وغيرها. وكلها مفاهيم اصطلاحية تشير إلى عمق التغيرات الثقافية التي أحدثتها وتحدثها تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الجماهيرية في بنية المجتمعات البشرية التقليدية منها والحديثة على حد السواء، والتحقيق التالي سوف يحاول توضيح العلاقة التبادلية ما بين الثقافة ووسائل الإعلام، حيث سوف نتوقف عند مفهوم الثقافة ثم علاقتها بوسائل الإعلام، ومن ثمة نتناول التغيرات الجذرية التي طرأت على هذه العلاقة في ظل واقع الابتكارات والعولمة.

مفهوم الثقافة

قد يكون مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم الاصطلاحية تعقيدا والتباسا، وأكثرها خضوعا للمجال والمراجعة والتدقيق في العصور الحديثة، حيث بإمكاننا أن نحصى مئات التعاريف الخاصة بها، وقد يكون أحد وجوه الإبهام في المفهوم هو اختلاطه بمفهوم الحضارة، ففي الغرب ظهرت الكلمتان في عصر واحد هو القرن الثامن عشر، وتباينت معانيهما من موقع فكري لآخر، وكان الفرق طفيفا بينهما في الفكر الفرنسي، لكنه كان واسعا في الفكر الألماني، حتى أصبحت الثقافة تخص المعنى الروحي والفكري والفني والعلمي أي بما نحن فيه، بينما تدل الحضارة على المعنى المادي والتقني أي بما نستعمل، وهكذا اصطلاح على اعتبار الثقافة جزءا من الحضارة، واعتبار الحضارة صيغة أشمل تحتضن جملة من الثقافات، وترتبط ببعضها البعض بصلات واتصالات معينة.

* كاتبة من سوريا

وثمة إبهام آخر يأتي من تداخل مفهوم الثقافة مع مفهوم التقدم، وأمر التفريق هنا أهون لأن التقدم مفهوم تقويمي مرتبط بالاتجاهات الفلسفية التي بدأت تظهر منذ عصر النهضة الأوروبية، وتجسدت في مظاهر الثورات الصناعية، كما أنه مفهوم نسبي يقوم على تقدير مدى الحركة الإنسانية.

ويمكننا القول عموما إن الثقافة ظاهرة إنسانية اجتماعية تخص الإنسان حصرا والتجمعات البشرية، وتكتشف أهم دلالاتها في كونها:

١- فاصل نوعي ما بين الإنسان وسانر المخلوقات.

٢- هي التي تحدد ذات الإنسان وعلاقاته مع نظائره ومع الطبيعة وما وراء الطبيعة.

٣- هي قوام الحياة الاجتماعية وظيفيا وحركيا، فليس من عمل اجتماعي أو فني جمالي أو فكري يتم خارج دائرتها.

٤- إنها إنجاز تراكمي متنام مستمر تاريخيا، فهي بقدر ما تضيف من الجديد تحافظ على التراث السابق، وتجدد من قيمه الروحية والفكرية وتوحد معه هوية الجديد روحا ومسارا ومثلا، وهذا هو أحد محركات الثقافة (١).

٥- باعتبار أن الثقافة إنجاز تراكمي مشترك ومتجدد، فلإنسان فيها دور مزدوج، دور المودع المنشئ ودور المتلقي المستحبيب

إن الطور الأهم في سلوك الإنسان الذي تبني على أساسه الأفعال والمواقف هو طور التقييم، وهو الطور الذي تشترطه أولاً وقبل كل شيء المنظومة الثقافية التي امتصها الفرد أصلاً من بيئته عبر مختلف أشكال التنشئة الاجتماعية، وقد كتب الدكتور معن زيادة بهذا الصدد أن: «الثقافة هي التي تجعل الإنسان يرتفع فوق رغائبه الجنسية والحسية عموماً ويؤثر التبتل أو الزهنية، أو أن يخاف أن يقتل أما أو أختاً غسلاً للعار، أو أن يضحى بنفسه في عملية انتحارية من أجل فكرة أو هدف يدخل في عداد ثقافته» وكتب أيضاً: «إن المجتمعات على اختلاف أنواعها تتميز بثقافتها الخاصة أولاً وقبل كل شيء (٢)، يأتي الطفل إلى هذا العالم وبيداً منذ اللحظات الأولى بالاغتراف من ثقافة مجتمعه، إلا أننا لو غيرنا في تلك الثقافة المحيطة بالطفل لما شب وفق التوقعات التي يشب عليها عادة لو أن تبديلاً في الشروط الثقافية لم يحصل، كأن نأخذ طفلاً فيتنامياً مثلاً ونضعه في أسرة أمريكية، فإن الطفل ينشأ حاملاً لكل خصائص الثقافة الأمريكية، وقد يصعب عليه التكيف مع البيئة الفيتنامية كما قد يحصل لأي شاب أمريكي» (٣).

كان صموئيل فون بومندروف أول من استخدم كلمة ثقافة في بداية عصر النهضة بهدف التمييز داخل النشاط الإنساني بين ما هو طبيعي فطري وبين ما هو مكتسب، وهو العمل الذي طوره كنت (١٧٩٨-١٨٥٧) بتعريفه الثقافة على أنها «مجموعة من الغايات التي يمكن للإنسان تحقيقها بصورة حرة وتلقائية انطلاقاً من طبيعته العقلانية»، وقد تلاحقت بعد ذلك التعاريف، التي أغنت المفهوم كتعريف هيرد بأن «الثقافة هي الصورة أو الهيئة العامة لحياة شعب أو أمة» أو تعريف أ.ب. تايلور بأنها «مركب يتضمن جميع المعارف والعقائد والفنون والتقاليد وجميع التنظيمات والعادات المكتسبة من طرف الإنسان كعضو في المجتمع» (٤)، وتنتج الدراسات الحديثة كلها إلى تحميل الثقافة معنى واسعاً، هو الذي توفق عنده الإنترولوجيون بشكل خاص، فهي عندهم تضم جملة أنماط السلوك المشترك السائدة في مجتمع معين سواء كانت مادية أم معنوية، بالإضافة إلى أنماط العيش والمأكول والمشرب والملبس وطرائق تربية الأطفال وآداب التحية والمعاشرة وتقاليد الزواج

والولادة والوفاة وطقوس الأفراح وعادات النظافة واللباقة وغيرها، كذلك تضم الثقافة نواحي حضارية أكثر عمقا تنصل بالغة والفكر والعقيدة والتشريع والقانون والأدب والعلم والتقنية وغيرها، ومن الهام أن ندرك أن أنماط السلوك هذه لا تسمى ثقافة إلا إذا ارتبطت بسلوك الجماعة كجماعة لا بسلوك الفرد وحده، والمقصود ليس أية جماعة اعتباطية وإنما تلك التي تفاعلت فيما بينها تاريخياً ضمن بيئة جغرافية واحدة وظروف مشتركة، وعليه فإن لكل جماعة بشرية كبيرة كانت أم صغيرة ثقافتها الخاصة بها، والعالم منقسم إلى مناطق ثقافية متعددة تؤهلنا للحديث عن ثقافات قومية، تضم بدورها ثقافات فرعية أو محلية، تتعدد وتكاثف في إطار الثقافة القومية الشاملة، ويظل التصنيف فيما بينها نسبياً، كذلك يمكننا الحديث عن ثقافة عالمية هي القاسم المشترك بين الثقافات المختلفة، وهو قاسم يزداد اتساعاً في عصرنا هذا (٥)، بفعل وحدة العلم والحركة العلمية ووحدة تداخل النتائج والتأثيرات ووحدة ترابط فروع المعرفة، وتأثير تكنولوجيا الاتصال والمعلومات

تنعكس الثقافة في وعي الأفراد والجماعات على شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية والمعرفية والجمالية والأخلاقية وغيرها، تشكل بمجموعها كلا مترابطاً يعرف بالنسق القيمي، ويذهب عالم الاجتماع الروسي غينادي أوسيبوف إلى اعتبار منظومة القيم مجموعة المعايير أو القواعد العامة المعترف بها من قبل أفراد مجتمع ما، والتي يقارن الناس بواسطتها التفاعلات فيما بينهم، وبواسطتها يجري تنظيم الخبرة الحياتية وترشيد الأدوار الاجتماعية، وهي تضم المستويات الثقافية المشتركة التي يحكم إليها في تقدير الموضوعات والاتجاهات الأخلاقية أو المعرفية، وتحديد ما هو المرغوب فيه أو المرفوض اجتماعياً، وما هي أشكال الثواب والعقاب، كذلك تضم مجموعة التصورات والمفاهيم الدينامية الصريحة أو الضمنية التي تميز الفرد أو الجماعة، وتؤثر في اختيار الأهداف والطرق والوسائل والأساليب الخاصة بالفعل، وتتجسد في اتجاهات الأفراد وأنماطهم السلوكية ومثلهم ومعاييرهم ومعتقداتهم ورموزهم الاجتماعية.

يجري تثبيت القيم والمعايير طبقاً لأهميتها في المجتمع خلال عمليات الإنتاج المادي والروحي، ويتم تناقلها عبر الأجيال خلال عمليات التنشئة الاجتماعية وأشكال الاتصال المختلفة ومؤسسات التعليم والثقافة، وهي تظهر استقلالية نسبية حيال

العلاقات الرأسية، وتتميز باستمرارية مفعولها لفترات زمنية طويلة، وبها تتحدد الأشكال الراضخة للتفاعل الاجتماعي الذي يجري باسم الأهداف المائلة أمام المجتمع، وعليه فإن المجال العملي لوجود منظومة القيم هو دائرة السلوك اليومي للأفراد ومختلف مظاهر التفاعلات الاجتماعية، ففي الأعمال ذات الأهمية الاجتماعية يتجسد جوهر المعايير والقيم في وعي الفرد وتصرفه، وعلى أساس استيعابه لها يتحدد أسلوب تفاعل الفرد مع الأفراد الآخرين والمحيط الاجتماعي بوجه عام هكذا تغدو منظومة القيم والمعايير بمثابة الجهاز العصبي في ثقافة أي مجتمع وتنظيمه الاجتماعي، ويغدو استيعاب هذه المنظومة وتمثلها بشكل سليم شرطاً من شروط زيادة فعالية الأفراد في بيئتهم ويقول غ. أوسيبوف: « ثمة تبعية مباشرة بين مستوى ثقافة النسق الاجتماعي وبين درجة فعالية تنظيمه الاجتماعي، فبمقدار ما يزداد مستوى الثقافة ارتفاعاً، أي بمقدار ما تزداد درجة جعل المعايير والقيم قضية حيوية داخلية لدى النسق الاجتماعي المعني وعناصره، بمقدار ما تكون درجة فعالية عمل التنظيم ودرجة إنتاجيته ومردوده أكثر ارتفاعاً» (٦).

الثقافة والاتصالات الجماهيرية

أشكال الاتصال المختلفة منذ حالتها البدائية الأولى وحتى القمر الصناعي، هي التي مكنت البشر من نقل وتداول منجزات الثقافة، وهي التي أتاحت لدور الإنسان المزدوج فيها (المبدع/المتلقي) أن يكون منتجاً وفاعلاً سواء على مستوى الفرد أو الجماعة أو القومية أو العالم، ومما لا شك فيه أن ظهور وسائل الإعلام الجماهيرية والتطور الهائل الذي شهدته بعد دمج قطاعي الاتصالات والمعلومات، قد أحدث بالضرورة تغيرات في شكل وضمون الوظائف الثقافية، وعمق ووسع من حجم ونوعية الدور المزدوج للإنسان في عملية الإبداع الثقافي، واختصر إلى حد كبير المسافة بين المبدع والمتلقي على مستوى الفرد والعالم.

فقد عرفت البشرية خلال القرن العشرين من وسائط نقل الثقافة والمعارف ما لم تعرفه خلال تاريخها المديد، كما ظهرت أشكال إبداعية جديدة لم تكن معروفة سابقاً كالأفلام والمسلسلات والبرامج الإذاعية والسيناريو والنص الإعلامي وغيرها مما بات يعرف بـ «الثقافة الإلكترونية أو الجماهيرية»، وتنشط الحركة الثقافية واجتذبت إليها الكثيرين، وتيسرت إلى حد كبير

عمليات التعارف والتبادل والتفاعل الثقافي بين الأفراد والأمم. ليس فقط لدى الأوساط المتعلمة والمتقنة، وإنما لدى الأوساط الشعبية والأممية أيضاً، مما أدى إلى كسر الطوق الذي قيد الثقافة حقاً طويلة وقصرها على قلة من البشر لديها المال والغنى الذين يملكونها من الوصول إلى مصادر المعلومات فوسائل الإعلام الجماهيرية كأدوات لجمع المعلومات وحفظها ونشرها وتداولها، مكنت الإنسان المعاصر من ممارسة حقه في الاتصال والمعرفة. وأتاحت له أن ينال حظه من الثقافة من خارج المؤسسات الرسمية المتخصصة، وقد صار ممكناً للجماهير العريضة أن ترى وتسمع وتتذوق ضروباً من الروايات والأدب والموسيقى، وأن تضيف إلى خبراتها الحياتية معلومات وخبرات جديدة، تمكنها من التفاعل مع مستجدات الحياة والحكم عليها بصورة أفضل

بيد أن التطور الكبير الذي حققته وسائل الإعلام بعد الحرب العالمية الثانية، لم يكن متكافئاً على مستوى العالم، ومنجزاته التي باتت تتطلب إمكانات علمية ومالية وتنظيمية ضخمة، لم تعد بمقدور الأفراد والجماعات الصغيرة وكثير من بلدان العالم الثالث، وكان من نتائج ذلك أن خضعت وسائل الإعلام وما تحمله من رسائل إنتاجاً وتوزيعاً في الغالب إلى سيطرة احتكارية، سواء تعلق الأمر بالشركات المتعددة الجنسية على مستوى العالم، أم بهيمنة الدولة أو الجماعة على المستوى القومي، وفي كل الحالات بات الإنسان في عصرنا الحالي مبدعاً كان أو متلقياً للثقافة وما يتصل بها من معارف ومعلومات، رهين هذه السيطرة الاحتكارية، وباتت الثقافة القومية في حدود العالم الثالث أسيرة الشركات العملاقة المتعددة الجنسيات في عالم الاتصال والإعلام (٧).

تشير إحصائيات اليونسكو إلى أن الدول المتقدمة تتحكم اليوم بـ ٨٠٪ من الصادرات الكبرى، وأرقام الاتصالات الفضائية، والترددات الإذاعية، والعقول الإلكترونية، و٩٣٪ من المنتجات الإعلامية التي يتم تداولها عبر أقينية الاتصال والإعلام في العالم، كذلك تشير إحصاءات مكتب المعلومات والتنبؤات الاقتصادية إلى أن الولايات المتحدة الأمريكية تدعمها كندا تحقق ٨٠٪ من الصادرات العالمية في مجال التلفزيون، وأنها تملك تسعة أعشار المعلومات المخزنة في العقول الإلكترونية، وأنها تسيطر على ٢١ وكالة إعلان من أصل ٢٥ وكالة تحتكر الإعلان الدولي (٨)، أما بخصوص شبكة المعلومات الدولية «الإنترنت» التي ولدت في أحضان المؤسسة العسكرية

الأجيال الصاعدة.

إننا نعيش في عصر نواجه فيه ما أسماه توماس ماك فيل «بالامبريالية الالكترونية» والتي عرفها بأنها «علاقة التبعية التي تأسست باستيراد معدات الاتصال والبرامج الأجنبية ومعها المهندسين والعلميين وما يتعلق بها من برتوكولات ومعلومات، وذلك بخلاف الأسس لمجموعة من المعايير والقيم الأجنبية والتوقعات التي يمكن أن تغير الثقافة المحلية وعمليات التنشئة الاجتماعية إلى درجات مختلفة» (١١)

عصر الشبكية والتشبيك

مذ دخل الإعلام حلبة الاستثمارات الضخمة والشركات المتعددة الجنسية، لم يعد يعكس حقائق الواقع كما كان مفترضاً له بقدر ما بات يصنعها، إنه اليوم يصنع الأحداث الكبرى والمشاهير والنجوم والرأي العام، ويحاصر الثقافات، ويهندس السلوك، ويشن الحروب، ويتدخل في كل شيء مغيبا قضايا ومضخما أخرى وممارسا نوعاً من السلطة الحقيقية على مختلف جوانب حياتنا الاقتصادية والسياسية والثقافية، ويتجبر أود دخل الإعلام عصر الشبكية، وأصبح سلعة يتحكم بإنتاجها وتسويقها رأس المال، سلعة لها مواصفاتها وشروطها وقوانينها الناظمة الخاصة التي تهدف إلى تسوية ثقافية عالمية، أي تسوية للفكر والقيم والذوق وأنماط الحياة والاستهلاك على مستوى العالم، تمهيدا لتوحيد السوق العالمية والدخول في عصر العولمة الذي تمسك بمفاتيحه الولايات المتحدة الأمريكية وحدها دون رقيب قانوني أو إغز أخلاقي تجري اليوم محاولات حثيثة عبر وسائل الإعلام لصياغة الإنسان المعاصر وعيا وسلوكا وفق نموذج معد سلفا، وهو ما بات يعرف بـ «هندسة السلوك البشري» أي إعادة تشكيله عبر مبدأ الخطوات الصغيرة والخطوة خطوة، وهي المدرسة التي تعوقت بها الولايات المتحدة الأمريكية منهجها وممارسة، ويعوجب ذلك ليس مهما ما يكونه البشر أو يعتقدونه، وإنما ما يمكن أن يفعلوا لكي يكونه ويعتقدوه، وتعتبر أطروحة هارلد لاسول حول الإعلام الدعائي المثال الأوضح على ذلك، حيث يقول: «إن مهمة رجل الإعلام الدعائي هي اختراع رموز هدفية تؤدي وظيفة مزدوجة، هي تسهيل التقني وتسهيل التكيف، وينبغي أن تكون الرموز قادرة على أن تستحث القبول تلقائيا، وينتج أن المثال الإداري الأعلى هو السيطرة على موقف ما، لا بالفرض والإكراه بل بالكهانة» (١٢)، وعلى هذا المستوى يرى

الأمريكية، فقد عملت الولايات المتحدة الأمريكية منذ البداية على حصر هذه التقنية بها أولا، ومن ثمة بطقاها حسب أهميتهم ومدى قربهم، وابتكرت لهذا الغرض أكثر من ٢٦ لغة خاصة للتعامل مع أجهزة الحواسيب، لم يعرف منها على نطاق واسع سوى أربع لغات، كذلك عملت على هيمنة اللغة الإنجليزية إن تمثل ٨٨٪ من معطيات الإنترنت مقابل ٩٪ بالألمانية و٢٪ بالفرنسية و١٪ موزع على باقي اللغات ومنها العربية، وفي الولايات المتحدة الأمريكية فقط يتمركز حوالي ٦٠٪ من مجموع الشبكات الجزئية المتصلة بالإنترنت، بينما تحظى أوروبا بحوالي ٢٦٪ و١٤٪ لبقية دول العالم منها الدول العربية، ويؤكد المتخصصون بأنه لا يمكن التحكم بخدمات الشبكة ولا المعلومات المنتشرة فيها بشكل مباشر، لأنها شبكة غير مركزية ولا تمر بمراكز سيطرة حكومية، لكن توجد ثلاثة مراكز في أمريكا وهولندا واليابان تقوم بمسؤولية الإدارة وتسجيل العنوانين، وتقوم مؤسسة العلوم الوطنية الأمريكية (NSF) بدعمها ماديا، ويدهمها فنيا مجموعة الدعم الهندسي للإنترنت وهي مكونة من مجموعة علماء وخبراء (٩)

الأرقام السابقة تؤكد بوضوح واقع الاحتكار وعدم التكاثر في النظام الإعلامي العالمي، كما تبين أن إنتاج وتوزيع تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات وما تبثه من رسائل، يتركز في أيدي عدد صغير من الشركات الغربية تحديدا الأمريكية، وقد أصبحت هذه الشركات تشكل مراكز وتكتلات متخصصة في مجال الثقافة والإعلام، وقامت بتحويل صناعة ما يعرف بـ «الثقافة الجماهيرية» التي يمكن تمييز منتجاتها المنتملة في النشرات والبرامج الإخبارية والمسلسلات والبرامج التلفزيونية والأفلام وأفلام الكرتون والاسطوانات وأشرطة الفيديو والجرائد والكتب (١٠) والأقراص المدمجة والبرمجيات وما شابه، ويتم تصدير هذا المنتج الهائل إلى كافة أرجاء العالم خصوصا النامي منه، حاملا ومروجاً للنموذج الثقافي الغربي بكل ما يتضمنه من قيم وتصورات ونمط حياتي كامل متكامل، يمتد من طريقة الأكل والملبس حتى طريقة التفكير، ومن أشكال الإبداع الفني والأدبي حتى طرز العمارة وتصميم المدن، وعبر هذا النموذج الثقافي الذي يقدم بحرفية عالية قائمة على علوم النفس والاجتماع والاتصال وغيرها لتفسير قبوله واستحسانه لدى كافة مستقبله، يتم حصار واحتياج الثقافات المحلية وخلخلة نسجها الداخلي وزعزعة منظومة القيم والقناعات لإحداث الاستجابات الذهنية والسلوكية المطلوبة تحديدا لدى

جاء ألون أنه بمقدار ما يقتنع الفرد بأن ما يفكر أو يشعر أو يقوم به إنما هو نابع عن ذاته بمقدار ما يعظم استلابه، والاستلاب كما عرفه هو «أن تصبح شخصا غريبا أكثر من كونك نفسك، وكذلك يعني أن تصبح خاضعا لشخص آخر أي انسلاخ الشخص عن نفسه ليصبح خاضعا أو حتى متمثلا بشخص آخر»، ولعل تهاافت الشباب في الدول النامية بما فيها تلك التي تعاني الفقر والمجاعة على مستحضرات التجميل وآخر صيحات الموضة الغربية حفاظا على أسرار الأنوثة والجمال، ليعتبر أنموذجا ساطعا لتجاذب مبدأ هندسة السلوك واستلاب الذات عبر الإلحاح الدعائي الذي باتت تمارسه بامتياز شركات التلغزة في العالم، بعد أن اتصلت بالفضاء وتبوءت عرش الإعلام، وتصدت منازلنا شريكا كاملا للحياة

فمع ظهور وانتشار الفضائيات في السنوات الأخيرة، انتشرت وتكرست الأنماط والأساليب الأمريكية في الإعلام والدعاية، وقد كتب دون فورستا بهذا الخصوص «تتزايد الابتكارات التقنية في كل ما يمت إلى التلفزيون بصلة بدءا بالناشأ ذات الفناء الفائق إلى البث عبر الأقمار الصناعية والتوزيع عبر الأكيبل والتقنية المركبة عديدة العناصر والمحطات المتعددة الجنسيات، إنهم يعرضون العالم وعجائبه لقاء دراهم معدودات تسد شهريا، والمزج في هذه التدايعات جميعا غياب التفكير والتأمل المتعلق بمحتوى هذا المستقبل البصري الرائع غيابا شبه كامل» واستطرد متابعاً «تحت تأثير التلفزيون الأمريكي أصبح الإنتاج التلفزيوني المقرر عرضه إلى العدد الأكبر من الناس، أي إلى الأكثرية، أصبح بسرعة المعيار الكلي الكوني، ونحن نعرف في أوروبا أن شراء المسلسلات الأمريكية أقل كلفة من إنتاج مسلسلات محلية، ولقد أخذت تنتشر في أرجاء العالم طريقة نسخ الأساليب السيرة للوصول إلى الجمهور الأكثر عددا، وأخذت صور هذا العالم المثالي تغدو ألفة في عيوننا، فالرياضة أصبحت الهدى عن الهوية الجماعية، ومفهوم الفوز هو الأمر الأكثر أهمية كما يبدو في برامج المسابقات المتلفزة وحفلات توزيع الجوائز والأوسكار أيضا، لأنه من الضروري لهذه البرامج أن تؤدي إلى خلق إحساس بأننا نشهد حدثا استثنائيا نرى فيه فائزا، وإلى نشر جو من الخبطة والصور يجعل الوسائل الإعلامية أسهل على الهضم، ولاحظ فورستا أنه «يجري إعداد غالبية البرامج في أمريكا من أجل جمهور شاب، وهي لا تخاطب إلا الجانب

غير الناضج لدى البالغين» (١٣).

واختصر روجيه غارودي واقع الفضائيات وأثره على المشاهدين، بقوله: «غاية من الصور المتلفزة تنتصر من بينها جميعا الصور الدامية للأفلام الأمريكية، تدمر الاستقرار وسلطة الانتباه والتفكير، وعادة التفتل من قناة لقناة، تنتج نوعا وحشيا من تركيب الصور، كأنها استمرار للتواصل مع الفضاة المبتذلة، هذه الاقتحامات الغوضوية لمنازلنا بكلام دون جواب، تحول مشاهدي التلفزيون إلى مستهلكين لصور بلا مغزى إنساني» وقال أيضا: «نحن نعيش مجددا عصر فساد التاريخ وتدهوره - كما كان الأمر زمن انحطاط الرومان وألعاب السيرك التي كانوا ينشغلون بها - بهذا التدهور الموسوم بهيمنة تقنية وعسكرية ساحقة لإمبراطورية لا تحمل أي مشروع إنساني قادر على إعطاء معنى للحياة وللتاريخ» (١٤)

المراجع

- ١- الخطة الشاملة للثقافة العربية، المجلد الأول، ص (٤٠-٤١)، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت ١٩٨٦
- ٢- من زيادة «حول الثقافة والثقافة القومية»، في مجلة «الوحدة» العدد ٤١ /فبراير ١٩٨٨، ص (١٢٦-١٢٧)
- ٣- من زيادة «كيف تدير ثقافات المجتمعات وإملاها» مجلة «الوحدة» العدد ٤٨ /أيلول ١٩٨٨، ص ١٨٦
- ٤- المقترع بنعمد لاوي «الثقافة العربية ومعطيات الواقع الراهن والأفاق المستقبلية» مجلة «الوحدة» العدد ١٠٧/١٩٩٢، ص (٤٤-٤٥)
- ٥- انظر «عيد الله الدائم» التخطيط الشامل لتطوير الثقافة العربية، الأسس والأهداف والوسائل، في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث / الجزء الأول، ص ٥٠
- ٦- غيادي أوسيفوف «أسس علم الاجتماع» دار التقدم، موسكو ١٩٩٠، ص (٩٤-٩٥)
- ٧- انتظر لطفي الغولي «الاشكالية الراهنة للثقافة العربية وعلاقتها بوسائل الإعلام والاتصال» في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث / القسم الثاني، ص (٧٥١-٧٥٢)
- ٨- من سهرج ديكور «تأثيرات أوروبية» في كتاب «نظام التفضيل العالمي» ترجمة غازي أبو غقل، دار المستقبل /دمشق ١٩٩٤، ص ١٢٢
- ٩- لظفر عبد الملك رحمان الحناني «الوظيفية الإعلامية لشبكة الإنترنت» منشورات دار الراتب الجامعية، بيروت ٢٠٠١
- ١٠- انظر د سمح فرسون «الثقافة والتوعية، الغزو الثقافي للعالم» في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث / القسم الثالث، ص ١١٩٥
- ١١- توماس ماك فيل «الإمبريالية الإلكترونية» عن د صالح أبو أصبع «وسائل الإعلام العربية والانسلاخ الثقافي» مجلة «شؤون عربية» العدد ١٧، تونس ١٩٨٢ (١٢٢-١٢٤)
- ١٢- انتظر دسماعيل المنعم «وسائل الاتصال الحديثة ووحدة الشخصية القومية» في مجلة «الوحدة» العدد ٥٤، ١٩٨٩، ص ١٢٢
- ١٣- دون فورستا «المعيار الأمريكي» في كتاب «نظام التفضيل العالمي» ص (٩٥-٩٦)
- ١٤- روجيه غارودي «ثقافة اللامعنى» في «نظام التفضيل العالمي» ص ١٨٦
- ١٥- جويان رشتي تدفق الأنثى الأدبية في الإعلام العربي» في مجلة «شؤون عربية» العدد ١٧، ص ١٨٦
- ١٦- محمد بو غزي «أي إعلام وفي خدمة من» في مجلة «الوحدة» العدد ٥٤ آذار (مارس) ١٩٨٩، ص ٣٦

في اليوم الخاص بالشعر العربي بإيطاليا

تكشف تأثر الرجل بالثقافة العربية والتصوف العربي الإسلامي وقوة علاقه بالنص القرآني وبتراث ابن عربي تحديدًا. وأعود الآن إلى السؤال المطلوب مني الإجابة عليه ماهي الصعوبات التي تلاحقها امرأة شاعرة في بلد إسلامي؟

من الصعب جدا الحديث بإخلاص مطلق حول الشاعرة التي تنتمي إلى بلد إسلامي، ذلك أن الفضاءات الثقافية مختلفة حتى وإن انتعت كلها إلى نفس الثقافة فصعوبات شاعرة خليجية ليست هي نفسها صعوبات شاعرة من المغرب العربي وهكذا دواليك ولكن مع ذلك يمكن رسم ملامح لصورة أرجو أن تكون صادقة إلى حد ما. فمن خلال مشاركتي في مهرجانات شعرية أقيمت في مصر وسوريا والمغرب وعمان وقطر ولبنان، أستطيع القول بأن الشاعرة العربية المسلمة تكتب في الحب وفي الغزل وفي قضايا الأمة العربية والإسلامية وعلى رأسها القضية الفلسطينية لدينا فدوى طوقان كرمز لشاعرات القضية. وسعاد الصباح ولبيبة عباس عمارة شاعرتان في الحب وفي الغزل. ولدينا شاعرة وناقدة تسمى نازك الملائكة ساهمت في التأسيس لقصيدة التفعيلة وشاعرات أخريات كثيرات ولعل هذه الأسماء لدليل على أن عالم الفن الشعري يقوم على الفردانية وعلى الموهبة مهما كانت المعطيات

قبل الحديث عن المشاكل والصعوبات التي تجابه المرأة الشاعرة في بلد إسلامي، أريد المرور بشكل خاطف والتوقف عند الروابط بين الحضارتين الغربية والإسلامية، التي يبدل الحاضر كل ما في وسعه من أحداث ليحضر وجودها، وتاريخ إقامتها وهو الموضوع العام لهذه التظاهرة التي ينظمها فضاء المتوسط في مدينة قط ساستري لوفونت.

طبعا الحال لا يتسع للقيام بجدد واسع حول مظاهر تلك الروابط التي تنجلي في التلاقح والأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، ولكن مع ذلك فإن أقل ما يمكن من الومضات يعتبر كافيا لاسترداد بعض الضوء والتشويش قليلا على العتمة المهيمنة

يرى المؤرخون بأنه من جامع القيروان تولد جامع قرطبة. كما أن الأسبان قد كانوا كلما استرجعوا مدينة إلا واستبقوا فيها المهندسين والمعماريين والبناءيين والمزوقين والتجارين والحدادين والمصوريين والموسيقيين، وأمروهم ببناء كنائسهم ومدارسهم وأديرتهم وقصورهم على النمط الإسلامي، مع بعض تعديلات تقتضيها العقيدة النصرانية وقد سمي هؤلاء الفنانون المسلمون بالمدمجين نسبة إلى الفن المدمج الذي عم أوروبا وأمريكا

اهتمت كذلك، كثير المراجع للتاريخية بنشاط حركة الترجمة في العهد الفاضل لما بين عهد الدولة الأموية إلى عصر المأمون العباسي حيث ترجمت أغلب الكتب اللاتينية ثم ترجم العرب المسلمون تراجمهم العقلي وما أضافوه من علوم ومن آداب ومن موسوعات إلى اللاتينية وكونوا طبقات من المترجمين الإيطاليين والإسبانيين. وتم نقل المعرفة الإسلامية والعربية إلى أوروبا بواسطة مدرسة سالرن وجبل كسيك وكريمونة في إيطاليا وطليلة وفي العلوم الإنسانية تحديدًا استفاد الغرب من ابن خلدون كعالم اجتماع وكومؤرخ وكديمغرافي أيضا بالرغم من أن أعلام غربية عديدة تصر، على اعتباره مؤسس علم العمران البشري لا علم الاجتماع. وفي الفلسفة فإن آثار الكندي وابن رشد أصبحت من أن تمحي أو أن يتم تحاشيها وشعرها، تمكنت ناقدة إسبانية لا أستحضر اسمها وحدثني عنها الشاعرة الأسبانية كلارا خنيس من إظهار تأثر دانتي بأبي العلاء المعري. كما أن أشعار غوته الشاعر الألماني الكبير

* شاعرة من تونس

الخارجية المتمثلة في الانتماء الديني والثقافي والعرفي. وربما لو قمنا بعملية إحصاء لعدد الشعارات اليوم في العالم الإسلامي لأصيب الغربيون بالدهشة، فمثلاً في تونس لدينا العديد من الشعارات خاصة بالنسبة إلى الجيل الجديد حيث تبرز الرغبة قوية في كتابة الشعر وفي النشر وفي إصدار الكتب والمشاركة في الأمسيات الشعرية. بالنسبة إلى التجارب التي تمكنت من التمتع بذكر فضيلة الشابي وزهرة العبيدي وجميلة الماجري ونجاة العدواني وفوزية العلوي وإيمان عمارة ورجاء بن حليلة والملفت للانتباه هو أن كل هذه التجارب مختلفة عن بعضها البعض، مع العلم بأن جيد الشعر كما في كل المدونات الشعرية دائماً قليل.

بيت القصيد أن طرفة من الشعارات تغزو اليوم الشعر العربي تظهر في العدد الكبير للشعارات وفي الملتقيات الخاصة بهن. كما أن كم الشعارات قد ساهم في ولادة جيل من النقاد أيضاً. وأغلب الشعارات العربيات اليوم يكتبن قصيدة النثر أي قصيدة بودلير ورامبو ولقد نجحت تجارب عديدة في الإضافة إلى أنموذج قصيدة النثر ونذكر هنا ميسون صقر من الإمارات ولينا الطيبي من سوريا وفاطمة قنديل من مصر وإيمان مرسال من مصر وهدى أبلان من اليمن وفوزية السندي من البحرين وسعاد الكواري من قطر ورمام المصري من سوريا. بالتالي يمكن الاستنتاج بأن الشعارة العربية تساهم في تشييد روابط شعرية بين الغرب والعالم الإسلامي من خلال انخراطها في قصيدة النثر وتعريب روحها وقيمها مع التقانة بأن القيم الجمالية والإنسانية فوق الحدود العرقية والدينية والخصارية.

كما أعتقد أن الصعوبات التي تعيشها الشعارة سواء في بلد إسلامي أو بلد غربي هي نفسها لو تناولنا تلك الصعوبات المتعلقة بالعملية الفنية في حد ذاتها. أما تلك الصعوبات الخاصة فيمكن حصرها في صعوبة النشر التي تشترك فيها مع الشعراء الرجال، إضافة إلى أن كثيراً من النقاد يتهربون من الكتابة على تجارب الشعارات خوفاً من التطور في إشاعات معينة لذلك نجد نقاداً مقتنعين بتجربة معينة إلا أنهم خيروا الحياء النقدي ويكتفون بالنفيش في الشعارات الطاعنات في السن والكيبوت في القيمة الفنية مثل فدوى طوقان ونازك الملائكة إن همة كتابة الرجال للنساء واثجة في الثقافة الإسلامية العربية. فنزار قباني يشاع أنه كاتب قصائد سعد الصباح. وأخيراً نعلم سمعت بإشاعة رخيصة دوت في الإعلام العربي تهتم أحلام المستغفاني الروائية الجزائرية بأنها لم تكتب رواية ذاكرة الجسد وأن الذي صمم معمارها الروائي هو الشاعر العراقي سعدي يوسف. إنه جو

من اللاتصديق بأنه يمكن لأمرأة أن تكون مبدعة في الشعر وفي الأدب. وأظن أن مثل هذه التهم منتشرة أيضاً في الغرب، لذلك فإني سأتناولها إلى نقطة أخرى أراها أكثر أهمية لكونها تمس جوهر العملية الفنية الشعرية. وتدير ظهراً لثرائر الهوامش إن المشكلة التي تعترض الشعارة العربية اليوم هي كيف تتحول من موضوع القصيدة لطالما كتب فيه الرجل الشاعر إلى ذات لغوية تغفل فعلها في اللغة وتشيد معمارها الخاص من خلال تقمص دور الفاعلة اللغوية. إن هذه المسألة تعتبر الحجر الأساس في القصيدة التي نكتبها امرأة، أي كيف تنسحب ذات الشعارة على القصيدة بشكل يفرز أنوثة شعرية تكون قادرة على مجابهة الذكورية الشعرية ذات التاريخ الطويل العميق. وإذا قلنا بأن الاختلاف والتبوع يثران الفن ويزيدان في تعداد القيم الجمالية، فإني أظن بأن الشعارة المنتمية إلى بلد إسلامي يمكنها أن تحت قصيدة مختلفة تتغذى من مرجعياتها الثقافية الخاصة. وفي تجربتي الخاصة استفدت كثيراً من القرآن ومن الجماليات التي يشتمل عليها. وذلك كنص غني بالعبارات وثري بالصور وتتوفر فيه كل التقنيات التي نحتاجها للبلغة وللرمز وللثورية. كما استفدت أيضاً من التجارب الصوفية السابعة لابن عربي والحلاج وقد انتبه الشاعر جوزيبي كونت في تقديمه لترجمة قصائدي إلى ذلك وأرجو أن يسعفنا الوقت لقراءة البعض من قصائد ذات المنحى الصوفي. إن الشعر كنص مفتوح على الأساطير والنصوص المقدسة والمعارف والتجارب المختلفة، بإمكانه أن يكون قناة للحوار بين الحضارتين المتخاضمتين حالياً. كما أن الشعر رغم عرقته فإنه يعيش اليوم شبابه الجديد مراهنًا على كم هائل من الدهشة الشعرية مازال ناثماً في أعماق المرأة الشاعرة سواء في الغرب أو في العالم العربي الإسلامي. أيضاً الشعر هو وليد المعاناة المختلفة الوجوه والدرجات لذلك فإن الصعوبات مهما كان عددها أو نوعها فهي محرضة على الشعر وليست حائلة دونه.

ساستري لوفونت
٢٠ سبتمبر ٢٠٠٣

نص مقدمة الترجمة الإيطالية بقلم الشاعر جوزيبي دي كونتي وقام بتعريبه الرداد شراطي**

* صدرت الشعارة أمال موسى ديوانها ببيت المتنبّي:

وكم جبال جبت شاهدة أنني آل

جبال ويحر شاهد أنني البحر

ويهدو العتبة تفصح الشعارة الشابة والمتميزة، للغاير الإيطالي الذي يتعرف عليها لأول مرة، عن جذورها الشعرية. إنها عتبة تعتمد منطلقاً لبحت ناتّي يتفخّأ بالتجديد. وبذلك تواصل مسالك الشعراء

السابقين عنها أمثال أونوس ومحمد بنيس. يقوم بيت المتنبي على تماه بين الذات والعالم أساسه تمجيد الذات. وهذا ما جعلني أستحضر أبيات أحد شعراء الفرس جاء فيها «قلت لها لن تعطيني أيتها المتوهجة» إلى أنتمي أنا المتفرد. قالت أنا العشق والعاشق والمعشوق/ أنا المرأة، التوهج والعين التي تبصر الخفي «عند ما أقرأ قصائد أمال موسى يتناهين إحساس مريك أجدرني أمام غناء خالص وراق نسمه سهولة متمنعة وهو يقوم على مادية العالم التي تدرب أو تلقى بما هو روي. في قصائد أمال موسى ندرك علاقة الواقعي بالروحي وتداخلها في نسج يتقدم بوصفه تعاليم رفيعة يلقنها الشرق لمجتمعنا التي زالت ديكارتية.

يتقدّم الماء في كل قصائد المجموعة الشعرية «أنثى الماء» يقرها ويجعلها ترشح قطرات تبللنا وترويها خيول الماء تنهرا أنا - الأنثى التي تأخذ لون الماء فتحتل نبعاً: «فز بعاني فنية / فهداه الأنثى تستغضب الصيف / الماء ضالغ الضور في المجموعة الشعرية إنه صليل سري. بسعد بمصادفة الأعماق. وبالمجر ينهز يتقوى خطوات سيده فترديه. الماء ما سيفر الربيع الأخير. كل شيء منذور للتدفق. سيل يعكس ألوانا في «قصائد ترى الأنثى جبلي بنهر مسجور»، وفيها يتكفّف أن إلها خلق الأنثى ليخبر فيها الماء. ومن ثم «فكل الإنسان يمتد غرق»

هذه القصائد التي تغيب أنثى لا تقتصر على الماء فحسب، بل تستغني أيضاً بالجسد والجوهر انطلاقاً من رؤية مجازية تنهض على الاستعارة كما لم يمنع الماء من الضور في الديوان. فهي على نذرتها تسري في القصائد، توجع الأنثى. تقتحمها على أسئلة وجودية عنيفة «أي رجل يتحملني، أي امرأة تستأنس برفقتي / أي طفل لا تقتله دهشتي / أي أب ينجب شبيهي / لأنثى في الديوان وعي بكل عناصر الوجود المتفاعلة في دواخل الكائن، وهي تلقن ذلك جيداً لمن يأتي بأساطير كفيه إلى نارها وهوانها وترابها ومائها الذي يتفاد متدفقا

ثمة أبيات في المجموعة الشعرية بلغت فيها الاستعارة بهاء لا يجد، على نحو ما نجده في قول الشاعرة «فوق أنامل / على سهوة أقداني / أحملني قماطاً / بالاستناد إلى الاستعارة تخضع الشاعرة الجسد إلى تحويل جذري. هذه علاماته: الكتفان / كران / واحد للامانة / وآخر للصق الناعس / الهدان خميرة / الحصر كوكب بدور حول غزالة / الهدان جرتان مسجورتان / السيفان مدن ضافت بمواعيد العناق / الأصابع تنشط ضافت القصيدة

لا تتحدث المجموعة الشعرية «أنثى الماء» عن الجسد إنما تملكه. إنه مادة القصائد، به تجمع بين الحلم واللاهوائي وتفتح إمكان العشق في نداء يتأسس على العطاء الكون كله يقود جسدا نهيه الأنثى صفات إنسانية. انطلاقاً من قوة الاستعارة والغناء المتمتع عن البوح. هكذا يأتي الليل على كف سيده «ناعسا» مثل طفل أو انعكاس فني لضوء القمر. من يقرأ هذه القصائد الزاخرة بالصورة المناسبة والرموز الباذخة والتوغل في أدغال التخيّل والإيقاعات السحرية والتعابير الباهرة والصيغ الغفلية والمرعبة يجد نفسه، طورا، مفقدا لإنسياب شعري والمصوت شعري يجعل آلام الحاضر المتوتر والمأساوي

تتلاشى، وطورا آخر أمام غناء خالص «في الليل / على صدر البحر / ولدنا منذ القديم / نحن الاثنين» غناء يستحضر أصوات شعراء كبار أمثال سامو والشو وغيرها من تحكمهم صلات وثيقة بالبحر الأبيض المتوسط والثقافة العربية ككواسيمو وأوسكاريني الذين طبعوا الشعر الإيطالي بمسيميها الخاص في النصف الثاني من القرن التاسع عشر

في «أنثى الماء» تبلغ بعض القصائد ذروة الغناء الشعري. فهي قصيدة «صور بلا إضاءة» تلجأ الشاعرة إلى اللعب السحري في منطقة بين التقاط آلة التصوير وحركية الجسد، بين الانعكاس المرآوي والأصل المتمتع لا في المطلق. بهذا اللعب ندرك أن الذات الكاتبة أنثى منخرطة في حاضرها. تقم في الشعر كما في الواقع تواجه وتتحداه

وفي شعر أمال موسى نصاحب مواضيع تتعاقب وتتعاقد معلنة حضورها القوي في هذا الشعر نقرأ الجنون البتة والرغبة والمصى الإيروتيكي فالصوت الذي يردد «أنأي / الجملة / أنأي الكثيرة / أنأي البيضاء» يدل في صورة «كاهنة الجنون» التي تحمل لثيه شحمة صوت يفيم في مكان مجهول ويصير نجمة الصباح في الصحراء. وينام في البلور ثلاثة مصول

باستعارة بانخة تواصل الشاعرة حقل تعابرها فالجنون يغدو انهيارا ولثته سقرا بين الضوء والعمقة. كما تشع الرغبة في صور التصوير العتيقة أما صورة اللوردة وقدح الزهرة فتستحضر أسعار ابن الرومي وحافظ الشيرازي

يشغل النزوع الإيروتيكي في القصائد بوصفه نقفا فجانبا مثيرا، يغذي دوما مسالك قصيرة إنها مسالك محبوبة ومسجورة حد الإهمار عشقا وبين تماس الجسدين يقوم «برزخ» نزع الإيروتيكي تحكمه موجهات روحية كما في كل الشعريات المقتدة من المغرب العربي إلى الهند، يتأسس بسرعة خاطفة. يحتفظ بغموض متمتع عن الاختفاء، وينتقيا ما وراء الأجساد لاملاسة التعالي والمطلق على نحو ما نجد في قصيدة «خمرة القجوم» الحافلة بالصورة الحسية التي يبلغ فيها الجسد مداه على الغرب إعادة التفكير في ذاته ليستثنى له أن يفهم هذا الشعر ويعشقه، وليأتيني له أن يرى ما ينتمي إليه. وبرؤيته سيملك الدروب المنسية بغية مواصلة الرسالة الجمالية والروحية للتعلق الثقافي الذي سته شعراء موهبون أمثال غوته وفيلكثور هيجو وشيلي رسالة يتعين علينا معانقتها

عن داف نوار سان ماركو في فيسنديني (San Maroc qui Giustiani) صدرت ترجمة شعر الشاعرة التونسية أمال موسى إلى اللغة الإيطالية، وذلك تحت عنوان «أنثى الماء في ملكة اللات» وتعتبر هذه الترجمة التي أتت على أكثر من ١٢٥ صفحة الأولى من نوعها بالنسبة إلى الشاعرات العربيات. في حين أنه فيما يتعلق بالشعراء العرب، ترجمت الدار لكل من الشعراء، أدونيس وعبد الوهاب البنياني ونزار قباني وأحمد ناصح ومحمود درويش ومحمد بنيس وعباس بيموس

*** مترجم من المغرب

ققنس لأحمد بوزفور: الكتابة وصناعة المعنى

صدوق نور الدين *

مقدمة

المحتواة والمعبر عنها كمعنى منتج، والهامش يتمثل في التفسيرات التي تصاحب المادة.

إن طبيعة التشكل تراثية، على أساس أن أحمد بوزفور يعمل على تجدير الكتابة القصصية الحديثة في التراث.. وهنا يمثل هاجس الشكل بقوة.. أقول هاجس البحث عن الجديد

ب/ بين القصة والمقالة والبحث

إن ما يقودنا إليه التقسيم متن وهامش، التداخل بين جنسين شبه مقنافرين، القصة كخيال مكتوب، والمقالة ككتابة متخيلة فالمتلقي يتكسر أفق انظاره في الحالة التي يتولى فيها صناعة التفسير القاص ذاته. إنه يجمع بين الحكيم وملء الثقوب أو البياض الفارغ، وفي صوغ عملية التفسير نقف على:

- ١/ الذاتي الخالص.
- ٢/ والأدبي في دقته اللغوية وشرطه العلمي.

هذا ما نعتز عليه مثلاً في

تأتي «ققنس» المجموعة الأخيرة لـ (أحمد بوزفور) بعد فترة بياض طويلة، أقول بعد آخر إصدار له: (صياح النعام)، هذه المدة الفاصلة قد تكون لها مبرراتها غير الممكن التكهّن بأسبابها إلا من طرف المؤلف ذاته. إلا أنه يمكن القول بأن كم النصوص المحتواة داخل المجموعة قليل إذا ما قيس بمدة التوقف.. على ألا يغيب عن تصورنا كون أحمد بوزفور يعد من محككي الكتابة القصصية بالمغرب. إنه يكتب النوعي لا الكمي. وهو ما يبرز على مستوى تشكيل القصة القصيرة، وكيفية بنائها. وهذا يعكس السمة التجريبية التي انطبعت/ تنطبع بها قصص أحمد بوزفور ككل، ومنذ مجموعته الأولى النظير في الوجه العزيز (١٩٨٣).. على أن عملية تلقي نصوص هذه المجموعة بالذات، يبين عن تفاوت، سواء من حيث المادة أو نمط صوغها.. وهذا في الجوهر يجعل الانسجام بين مكونات المجموعة غير حاصل، وكأن القاص بصدد بحث عن المغاير والمختلف، بعد مرحلة شكلية باتت شبه مستهلكة إن لم نقل متشابهة.

في الكتابة القصصية:

يمكن القول بأن البناء الذي خضعت له «ققنس» يتأسس على قاعدة التشظي.. أفهم الأخير، وفي هذا المقام، كدخايل. بيد أن الهدف منه التخيوع بين الأجناس.

أ/ المتن والهامش.

يغلب على معظم القصص الواردة في المجموعة، كون بنية تشكّلها تتألف من متن وهامش، المتن هو المادة

* ناقد من المغرب

النصوص.

- تعبیر الرؤيا

- قفنس

- الصفة

إن الكتابة القصصية وفق هذه الصيغة تذكر بما ألفناه في النصوص البورخسية، حيث يبدو التداخل أكيدا، وحيث يصعب رسم الحدود بين الخيالي والواقعي.

ث/ الشاعر الخاص

أعتقد وقد أكون مخطئا، بأن قوة أحمد بورفور وليدة تلقيه /تدريسه/ تفاعله وجنس الشعر قديمه وحديثه. لذلك تبدو نصوصه ذات بناء موسيقي، إلى كون وحدات قصصية وصفية داخل هذه المجموعة بالذات، تنطبع بسمة التوقيع إلى حد الرومانسية:

بم نحلم البالرينا؟ بأن تكون لها أجنحة؟ بأن تطير؟
ريما نحلم بالحليب. ثوبها الأبيض الحليبي. والضوء
الساكن

المختلر الأبيض والموسيقي المهروقة كلا. المسكوبة كالحليب ريما كانت البالرينا تحلم بأن ترضع العالم أو أن ترضعه. ريما كانت تحلم بأنها هو وأنه هي.(ص٢٦)

وحيث تدخل ناتاشا، تنفجر لها الجموع المحتشدة ويخلو لها جزء

من حبة الرقص الواسعة تدور فيه كالفراشة بثوبها الأبيض الناصع

المطرز بالدانتيل والكاشف في أعلاه الضيق عن عنقها الناهل وأعالي

صدرها الناهد. وفي أسفله الواسع المستدير عن ساقيها العصفورتين

الساكنين تخفقان خشب الحلبة السامع نقرات العازف (ص٤٤)

لا تسكت

ابك

لا تبك الأمس ولا تبك اليوم

ابك الآتي

فالآتي لا دمعة في عينيه

والآتي لن يلقي أحدا يبكيه

والآتي مهجور من أبويه. (ص٥٢-٥٣)

هي صناعة المعنى،

إن البناء متن/ هامش، حكاية/ تفسير، لا يلغي آلية التأويل النقدي، وإنما يفعلها، بهدف إنتاج المعنى، ويمكن القول بأن القصص الواردة في قفنس تدور حول التالي.

١/ الحلم. ٢/ الطفولة. ٣/ الموت

هذه القاعدة تجعل المجموعة أقرب إلى السيرة الذاتية الموزعة عبر قصص. فالعلم يتجسد على امتداد أغلب النصوص ويكفي التمثيل بـ

- تعبیر الرؤيا

- قفنس

- غيابات القلب.

ذلك ما يهيمن على هذه النصوص الفعل. رأى، بل إن اسناده لضمير المتكلم يتواتر والصيغة رأيئني أعمى (ص٧)
رأيئني أولد (ص٣٤)
أو على النمط التالي:

لم أتذكر الحلم. (ص٣١)

جاء في المنام وقال لي (ص٤٩)

سنة خامرته ولم يزم، كصفعة باب

أو كهبة ربح. (ص٥٥)

ويحق القول بأن تعبیر الرؤيا تبدأ حسب تقسيمها بالحلم، وتنتهي بالهوامش التي هي تفسيرات الحلم، فيما قفنس تستهل بالحلم وتتلو تعليقات الحالم ثم التفسير، وفي الختام تفسير التفسير. وأما غيابات القلب فتبدأ بالحليب وضمنه «لم أتذكر الحلم» ليتلو الحلم فالنم.

إن الثابت في الكتابة مادة الحلم.. وهو يقرن بالذاكرة كماض يتشكل من قضايا وحوادث ومن أفكار.. هذه تستدعي لتعبير عن زمن محدود وديق هو الطفولة، بما هي أهم مرحلة في حياة الإنسان. يرد في قفنس:

إن الطفولة مجرة بعيدة والضوء الذي يصدر عن أحداها لا يصلنا إلا بعد زمن طويل من انقضاءها. لذلك لا نرى الطفولة حقا إلا في الشيخوخة. ولا يحس بالطفولة في كل شيء إلا الشيوخ. (ص ٢٤)

لذلك، فإن مادة الاشتغال زمنية استعادية. إنها الكتابة عن الطفولة البهارية، إذا ما أشرنا إلى كون ضمير المتكلم يتكرر أحيانا بالجوء إلى الغائب بعيدا عن الموازة بينه والكاتب نفسه، ولئن كانه. على أن في سياقات أخر يتم التقنع، حيث أن القناع رمز لذات الزمن ونفس المرحلة

وجه الطفل ينظر الي. يتفرس في. كما لو كان وجهي مصبوغا بالالوان. أو شاشة تلفزيون. أو شارعاً تحت شرفة. أو ربما امرأة، امرأة سحرية يرى فيها الطفل وجهه وما وراء المرأة في وقت واحد. (ص ٥٧)

وجهي خلف القناع؛ أم القناع خلف وجهي؟ كما لو كان وجهي الظاهر قناعا. والقناع الإفريقي الأسود الكامن هو وجهي الحقيقي (ص ٥٧)

إن الطفل يتمرأ في أخر ويتجسد من خلاله. على أن ما يمكن الانتهاء إليه كون التلقي الخيالي وليد لحظة الحلم. وهذه ترتبط اساسا بالطفولة المستعادة زمن الشيخوخة:

أحلم بأنني طفل في المهد وأنني أبكي. (ص ٥٢)

إن ما تحيل عليه الشيخوخة الموت. هذه الموضوعية، تبرز بشكل لافت داخل المجموعة، وأرى أن للعنوان دلالة. ذلك أن في رمزية ققنس ما يدل من جهة على الموت، وعلى التميز بحسن الصوت من ثنائية.. والحسن قتل للذات كما للأخر. وبالتالي فهو الانمحاء بالآتيان على الموجود

على أن مظاهر تجليات الموت تتمثل داخل المجموعة في الاحساس بالعزلة، الخواء، المرض، إلى الحسرة على ما كان ولم يعد موجودا.

إن الزمن في هذه الحالة يعادل الحنين والأخير لا يكتمل إلا باستعادة الزمن الطفولي ضدا على شيخوخة غير مرغوبة.. ويمكن القول بأن المعجم المصاحب لهذه الموضوعية سلمي، حيث يتناسل ويصيغ مختلفة داخل هذه القصص.

هناك في الطرف الآخر للمدينة، ساهرا وحده ويدون تلفزيون. يخلع نظارتيه ويمسحهما ثم يعيد المسح كأن قصر/ سوء

ضعف النظر. كأن الشيخوخة/ المرض/ الوحدة/ انعدام المعنى

ذرات غبار على زجاج النظارة يمكن مسحها فيعود الزمان إلى الورا

وتعود الفرص التي ضيعها متاحة دائية يمكن رؤيتها بالعين الكلية

ولمسها بالكف الخشنة وانتهازها بالجسد الهرم (ص ٢٨)

ويتحول استجلاء مظاهر الموت من الذاتي المباشر، إلى المجرى الذي يتجسد في نوعية التفكير في الموت، حيث يمثل حس المقارنة بين زمنين: زمن عادي، وآخر عولمي استهلاكي يسهم في قتل الابداع والخلق، وذلك بتوفير كافة المتطلبات.

إن التفكير يتحقق.

١/ بالتفكير عن علاقة الابداع بالموت

٢/ بتقييم المرحلة الراهنة.

٣/ بكشف العلاقة بين الموت والأشياء الجميلة.

إن تلقي ققنس في ضوء المنجز السابق، أو في حياذ عن ذلك، يوصل إلى أن كتابة القصة لدى أحمد بوزفور لا تتم إلا في محيط من المرجعيات، وهو ما يبرهنها في دائرة من التجريب الجمالي المتفاوت بين نص وآخر، على أن البارز في هذه المجموعة، طابع التفاوت بين نصوصها علما بتباعد زمن الكتابة. وأعتقد بأن القاص يبحث عن نقلة مغايرة لمسار بات مألوفنا عنه/ ولديه..

صدرت هذه المجموعة عن حلقة مجموعة البحث في القصة القصيرة بالبيضاء/ المغرب (٢٠٠٢)

الثقافة الغربية تبدي إخفاقاً مؤسفاً في تخيل الثقافات الأخرى

تيري ايغلتون

ترجمة: خالدة حامد*

وقوانين كرة القدم الأسترالية» (٧) لكن لا يمكن أن نأخذ كلمة «متميزة» بوصفها تعني خاصة بـ «peculiar» لأن الماكزمو لا تقتصر على أستراليا فقط، وكذا الحال مع الشواطئ، وحفلات الشواء، وهكذا فإن القائمة التي يقدمها ميلنر تحلط بين فقرات خاصة بأستراليا، وأخرى غير خاصة بها تتوافر فيها بأعداد كبيرة في الثقافة البريطانية - تتضمن قلعة وورويك (A) Warwick، لا مصنع أنابيب الصنف المسحي، و«تضمن» غداء الفلاحين، وعلى الرغم من الهيمنة الواسعة التي شهدتها المعنى الأنثروبولوجي، كما يبدو، ثمة شعور مفاده أن بعض الأمور دنوية بإفراط إلى الحد الذي لا يمكن أن نعدّها فيه ثقافة، في حين يستعشر أن لبعض الآخر غير متميز بإفراط. وما دام للبريطانيون يُصنّفون أنابيب الصنف الصحي بالطريقة نفسها التي يُصنّفها بها اليابانيون، ولا يرتدون زيّاً وطنياً خاصاً، ولا يرتمون أثناء العمل بأغراض ترابية تبث النشاط، لذا فإن تصنيع أنابيب الصنف الصحي يخرج من فئة الثقافة بوصفه واقعياً بإفراط، وغير محدد بإفراط. ومع ذلك، فقد تنطوي ثقافة النوير (٩) Nuer أو الطوارق Tuareg على اقتصاد القبيلة أيضاً وإذا كانت الثقافة تعني كل ما يشيده الإنسان، عدا ما تمنحه الطبيعة، فنحن لنأيد أن يتضمن ذلك، من الناحية المنطقية، الصناعة إلى جانب الإعلام، وطرق تصنيع الدمى المطاطية إلى جانب

يصعب مقاومة النتيجة التي مؤداها أن كلمة «ثقافة» فضفاضة بإفراط وضيقة بإفراط على نحو تغدو فيه غير مفيدة إلى حد كبير. فمعناها الأنثروبولوجي يشمل كل شيء بدءاً بتصنيفات الشعر وعادات الشرب، وصولاً إلى الكيفية التي يمكن بها مخاطبة ابن عم والد الزوج، في حين يتضمن معناها الجمالي كما عند أيفور سترافنسكي (١) Igor Stravinsky، ولا يتضمن الخيال العلمي، لأن الأخير ينتمي للثقافة الجماهيرية mass أو الشعبية popular وتلك فئة تتأرجح، بصورة مبهمة، بين ما هو أنثروبولوجي وما هو جمالي. وعلى العكس من ذلك، قد يجد المرء أن المعنى الجمالي مضطرب أكثر مما ينبغي، والمعنى الأنثروبولوجي عسير أكثر مما ينبغي. أما المعنى الأرثوذكسي (٢) Arnold للثقافة، الذي يعدّها كملاً وعزوية وتنوراً، وأنها أفضل ما تم التفكير به وقتئذٍ، وأنها النظر إلى الشيء كما هو في الواقع، وما إلى ذلك، فهو غير دقيق على نحو يبعث على الإرباك.

وهكذا فنحن مُسلمون هنا بأننا واقعون الآن في شرك بين تصورات للثقافة، أحدهما واسع إلى حد يبعث على العجز والآخر صارم بصورة مريكة، وتتمثل حاجتنا الملحة بتخطي الاثنين. وتلاحظ مارجريت ارشر Margaret Archer أن مفهوم الثقافة أبدى «أضعف تطور تحليلي لأي مفهوم أساسي في السوسيولوجيا، كما أنه مارس أكثر الأدوار تذبذباً في النظرية السوسيولوجية» (٣). ولعل توكيد إدوارد سابير Edward Sapir أن «الثقافة تُعرّف بحسب أشكال السلوك، وأن مضمونها يتألف من هذه الأشكال التي توجد بأعداد لا حصر لها» (٤) هي الحالة الملائمة هنا. وهكذا قد يبدو من الصعب للباحث بتعريف فارغ ذي بريق أكثر. فما مقدار ما تتضمن الثقافة بوصفها طريقة حياة، وفي أية حالة كانت؟ أم يمكن أن تكون طريقة حياة ما واسعة ومتنوعة إلى حد لا يسمح بالحديث عنها بوصفها ثقافة، أم هل تكون صغيرة إلى الحد نفسه؟ يرى ريموند وليامز Raymond Williams أن مدى الثقافة - متناسب مع مساحة اللغة، لا مساحة الطبقة (٥) class، على الرغم من إمكانية الطعن في هذه المسألة ولا ريب لأن اللغة الإنجليزية تمتد فوق مساحة شاسعة من الثقافات، كما أن ثقافة ما بعد الحداثة تغطي نطاقاً متنوعاً من اللغات. فالثقافة الأسترالية، مثلما يذكر اندرو ميلنر Andrew Milner، تتألف من «طرق أسترالية متميزة في إنتاج الأمور: الشاطئ beach، وحفلات الشواء، وعادات الزواج، والماكزمو (٦) machismo» [مسلسل] جاك الجبان Hungry Jack، ونظام التحكم

* باحثة ومترجمة من العراق

أساليب ممارسة الحب أو التسلية.

ربما تعجز ممارسات معينة مثل تصنيع أنابيب الصرف الصحي عن أن تكون ثقافية لأنها ليست ممارسات تدلالية signifying، وهذا تعريف سيميائي للثقافة شاع، لبربة من الزمن، في السبعينيات فكليفورد غيرتر (Clifford Geertz) على سبيل المثال، يرى الثقافة شبكات تدويل webs of signification يتم فيها تعليق الإنسانية (19) ويكتب وليامز عن الثقافة أنها «النظام التدلالي الذي من خلاله يتم إحصال نسق اجتماعي، وإعادة إنتاجه وبخبره واكتشافه» (12). ويمكن خلف هذا التعريف معنى يدمي طبيعة التدليل المعالمة التي تتلام مع إصرار وليامز ما بعد الماركسي على أن الثقافة أساسية للعمليات الاجتماعية الأخرى. لا محض عاكسة أو مثله لها إن لمثل هذه الصياغة مزية كونها محددة بما يكفي لتعني شيئاً: «في التدليل»، إلا أنها واسعة بما يكفي لتكون غير

نخبوية؛ فمن الممكن أن تنقل إعلانات عن فولنير والفوكا ليكا إذا كانت صناعة السيارات تقع خارج نطاق هذا التعريفات، فإن الأمر يتعلق على الرياضة أيضاً لأنها، مثل أية ممارسة إنسانية، تستعمل على تدليل لكنها قلما تكون ضمن الفئة الثقافية نفسها التي تضم شعر هوميروس المضمي و«الكتابات الأنية» (13). و«شك في أن وليامز حادق في التمييز بين مختلف درجات التدليل هذا، أو بالأحرى بين مختلف النسب بين التدليل وما يطلق عليه اسم «الحاجة» need فالنظم الاجتماعية كلها تتضمن تدليلاً، لكن ثمة فرقا بين الأدب، وسك العملة coinage، على سبيل المثال، لأن العامل التدلالي «ناب» في العامل الوظيفي، أو بين التلفزيون والهاتف، فالإسكان مسألة حاجة، لكنه يصور نظام تدليل حالما تبدد الفروق الاجتماعية تلوح للعيان بخصاماتها داخل كما أن الساندويتش الذي يتم تناوله على عجلة،

يختلف عن وجبة طعام في فندق ريتز Ritz يتم الاستمتاع بها وقت الراحة: إذ قلما يتناول شخص ما طعامه في الريفز فقط لأنه جانع. وهكذا، تنطوي النظم الاجتماعية كلها على تدليل، لكن لا تكون كلها نظاما تدلالية أو «ثقافة». وهذا فرق مهم يقاود التعريفات الشمولية للثقافة، [التي تتمعن] بأنها إحصاء، وشمولية من دون جدوى إلا أنه إصلاح، ولا ريب، لغنائية والجمالية، الأداتية، التقليدية، كما أنه عرضة لذلك النوع من الاعتراض الذي جذبه ذلك، عادة.

من الممكن تلخيص الثقافة بوصفها مركب القيم والأعراف والاعتقادات والممارسات التي تشكل طريقة حياة جماعة محددة، وأنها «ذلك الكل المركب» complex whole وهو التعريف الشهير الذي قدمه الأنثروبولوجي تاييلر E.B. Taylor في كتابه الثقافة البدائية Primitive Culture الذي يتضمن المعرفة، والاعتقاد، والظن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وأية قابليات وعبادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع» (14). إلا أن «أية قابليات أخرى» هي فضفاضة بتهور إذ يصبح الثقافي والاجتماعي، عندئذ، متطابقين بفاعلية. فالثقافة هي كل شيء لا يمكن انتقاله جينياً، إنها، مثلاً يقول أحد اللغويين،

ما تخسره الثقافة في سمو، تكسبه في التطبيق

الاعتقاد بأن البشر «هم ما يدرسون» (15)، ويقدم ستوارت هول Stuart Hall رأياً رافعاً بالثنائية، مشابهاً لما سبق، بوصفها «الممارسات المعيشة» lived أو «الأيدولوجيات العملية التي تمكن مجتمعاً أو جماعة أو طبقة أن تدبّر experience شروط وجودها وتعزفها وتؤهلها وتعتقلها» (16). وعند رأي آخر، تعد الثقافة معرفة ضمنية بالعالم يستطيع الناس من خلالها التفاوض بشأن طرق العمل الملائمة في سياقات محددة، فعلى غرار الفهم التطبيقي phronesis عند أرسطو تعرف الثقافة بأنما معرفة الكيفية لا معرفة السبب، أو مجموعة من الأنفام الضمنية أو الإرشادات التطبيقية بوصفها مقابلاً لترسيم الواقع نظرياً. وإمكانك رؤية الثقافة بتحديد أكبر موعاً ما، من منظور جون فرو John Frow، بوصفها «كامل نطاق الممارسات والتمثلات representation التي من خلالها يتم بناء واقع (أو أكثر من واقع) لجماعة اجتماعية ما، والمحافظة عليه» (17)، على نحو قد يقصي صناعة صيد الأسماك، لكنه قد يقصي لعبة الكريكت أيضاً، فالكريكت يمكن أن تكون جزءاً من صورة المجتمع لذاته self-image، ولا ريب، إلا أنها لا تعد بالضبط ممارسة تشعيلية represented بالمعنى الذي يكون عليه الشعر السريالي أو مسيرات دولة أورايج الحرة Orange.

وفي دراسة متعمقة جداً ضمن ريموند وليامز «فكرة معيار الثقافة بين التعريفات الكلاسيكية للثقافة» (18)، وقدم، لاحقاً، في كتابه، «الثقافة والمجتمع» 1980 - 1970 (Culture and society) أربعة معانٍ متميزة للثقافة بوصفها عادة فردية للذهن، حالة التطور الفكري للمجتمع ككل، الفنون، كالمطبخ طريفة حياة جماعة من الناس (19) وربما قد يتبادر للذهن أن أول هذه التعريفات شيق أكثر مما ينبغي، وأخوها واسع أكثر مما ينبغي، إلا أن وليامز لديه دافع سياسي وراء هذا التعريف، يعني المجازفة بإقصاء الطبقة العاملة من الفئة. ومع ذلك، فإنك حالماً تتوسع فيها لنشمل المؤسسات ونقابات العمال والتعاونيات، مثلاً، تستطيع عندئذ أن تؤكد، بجدالة، أن الطبقة العاملة تمكنت من إنتاج ثقافة غنية مركبة، وإن لم تكن فنية بالدرجة الأساس ومركزاً ضمن هذا التعريف، ربما تكون هناك حاجة لإبراز الإطفاء ودورات المياه العامة ضمن فكرة الثقافة طالما أنها تعد مؤسسات أيضاً. وفي أي من الحالتين تصوير الثقافة متساوي في الامتداد مع المجتمع، وبما تخاطر بفقدان مدحا المفهومي القاطع فبقية «مؤسسة ثقافية» تدع، في أحد معانيها، حشواً ليس إلا، طالما لا توجد مؤسسات غير ثقافية. لكنك قد تجادل، مع ذلك، بقولك أن نقابات العمال مؤسسات ثقافية لأنها تعبر عن معانٍ جماعية، في حين أن دورات المياه العامة لا تقوم بذلك، ويُدرج وليامز في كتابه «الثورة الطويلة» The Long Revolution تنظيم الإنتاج، بنية العائلة، بنية المؤسسات التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكم بها، الأشكال المميزة التي من خلالها يتواصل أفراد المجتمع» ضمن تعريفهم للثقافة (20). ومما

الثقافة ذلك الكل الركب

لا شك فيه أن هذا تعريف سخي حقاً لأنه لا يقصي أي شيء تقريباً. وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يقترح وليامز تعريفاً آخر للثقافة يقول فيه إنها «بنية الشعور» وهو مفهوم شبه طبائقي *anthropic* مؤداه أن الثقافة مدعمة (لا ليس فيها) لكنها غير محسوسة في الوقت نفسه وبنية الشعور هي «النتيجة المحددة لعيش العناصر كلها في التنظيم العام (لمجتمع ما)». أما نظرية الثقافة فهي دراسة العلاقات بين العناصر بطريقة حياة متكاملها» (٢١). ولهذا يمكن القول إن «بنية الشعور» مع طرحها الجريء لما هو موضوعي *objective* ووجداني *affective* هي طريقة للنهاتش في ازدواجية الثقافة، بوصفها واقعاً مادياً وخبرة معيشة معاً. وعلى أية حال، فإن التعقيد الذي تنطوي عليه فكرة الثقافة لا تتم البرهنة عليه بعمق أكبر في أي موضع مما في حقيقة أن ريموند وليامز، وهو أبرز منظريها في بريطانيا ما بعد الحرب، يعرّفها في أوقات مختلفة بوصفها معياراً للكمال. عادة من عادات الدهن، شكلاً من أشكال الفنون، تطوراً فكرياً عاماً، طريقة حياة بأكملها، نظام تدليل، بنية شعور، علاقة متبادلة بين العناصر في طريقة حياة ما؛ كل شيء يبدأ بالإنتاج الاقتصادي والعائلة إلى المؤسسات السياسية. وكخيار آخر بإمكانك محاولة تعريف الثقافة وظيفياً، بدلاً من تعريفها جوهرياً، بوصفها كل ما يد فائضاً على متطلبات المجتمع المادية. وعلى وفق هذه النظرية، لا يعد الغذاء ثقافة، بل أن العطايا المجففة بالشمس تعد ثقافة، كما أن العمل ليس ثقافة، بل أن ارتداء الجرم المستنق [المشتقة منها مساهم قصيرة عرضة الرؤوس] أثناء العمل ممارسة ثقافية. وفي معظم المناخات، بعد ارتداء الملابس ضرورة طبيعية، أما نوع ما ترتديه من ملابس فلا يندرج تحت هذه الضرورة. ثمة غاية ما من فكرة أن الثقافة

فائض والتي لا تبعد عن التناسب الذي يذكره وليامز بين التدليل والحاجة، إلا أن مشكلة التمييز بين ما هو فائض وما هو ليس كذلك مروعة تماماً. فقد يقوم الناس بأعمال شغب بدافع الخبز أو الفلسفة الطاوية باستعداد أكبر مما لو كانت القضايا الملحة ذات طابع أكثر مادية. وهاجماً بصير الإنتاج الثقافي جزءاً من إنتاج الخدمات العام، يصعب عندئذٍ تحديد الموضوع الذي يفتني عنده عالم الضرورة والموضوع الذي تبدأ عنده مشكلة الحرية. ولما كان السائد هو أن الثقافة، بمعناها الضيق، تشمل لشرعة السلطة [جعلها مشروعاً] أي، تستعمل بوصفها أيديولوجية. فإن الوضع كان كذلك دائماً، إلى حد ما وفي الوقت الراهن، افترض الصراع بين معنيي الثقافة الأوسع والأضيق طابعاً يبعث على المفارقة بوجه خاص؛ فالذي حدث هو أن مفهوم الثقافة، المعلي والمحدد باعتدال، بدأ بالتكاثر عالمياً. ومثلما أشار جيوفري هارتمن Geoffrey Hartman في كتابه «مقضية الثقافة المصيرية» *The Faithful Question of Culture* لدينا الآن «ثقافة الكاميرون، ثقافة السلاح، ثقافة الخدمة، ثقافة المتحف، ثقافة الصم، ثقافة كرة القدم، ثقافة التجميعة، ثقافة الألام، ثقافة فقدان الذاكرة... واللح» فعبارة من قبيل «ثقافة المعفى» لا تعني الأشخاص الذين يرتادون المقام

فصحب، بل بعض الذين يرتادونها كطريقة حياة، طالما أنهم لا يغفلون الشيء نفسه في حالة زيارة أطباء أسنانهم، ربما فالذين ينتمون إلى المكان نفسه، أو المهنة نفسها أو الجيل نفسه لا يشكلون ثقافة بالنتيجة، ولا يكونون كذلك حقاً إلا حينما يشاطرون بعضهم الآخر عادات الكلام، الفترات الفلكلورية، طرائق التواصل، أطر القيم، صورة جمعية للذات. ولطه من غير المؤلف أن ننظر إلى ثلاثة أشخاص بوصفهم يشكلون ثقافة لكن ليس الحال كذلك مع ثلاثمائة أو ثلاثة ملايين شخصاً. أما ثقافة المؤسسة فتضمن سياستها بخصوص الإجازات العرضية لا بخصوص أنابيب المياه فيها، وترتيبات إيقاف السيارات [في مواقف السيارات] بترتيب هرمي، لكن ليس حقيقة أنها تستعمل أجهزة الكمبيوتر. فالثقافة تغطي تلك الجوانب التي تجسد طريقة متميزة في رؤية العالم، لكنها ليست بالضرورة طريقة منفردة في الرؤية.

وقد يتعلق الأمر بالاتساع والضيق، ونجد أن هذا الاستعمال يجمع أسوأ العالمين. فثقافة الشرطة، مهمة أكثر مما ينبغي ومحددة أكثر مما ينبغي، بمعنى أنها تغطي، دون تمويه، كل ما يضطلع به ضباط الشرطة سوى الإحياء بأن مكافحي الحرائق *fire-fighters* أو راقصي الملامنكم هم شريحة مختلفة بالدرجة، فإذا كانت الثقافة تشكل، في أحد جوانبها، مفهومًا تقياً بإفراط، فإنها تعاني الآن من تهرل المصطلح الذي لم يترك سوى القليل القليل، لكنه بما- في الوقت نفسه- هذا المفهوم ليصبح مفرطاً في التخصص على نحو يعكس فيه، بإزعاج، تشرذم الحياة الحديثة بدلاً من السمي وراء إصلاحها، كما هو الحال مع مفهوم الثقافة الكلاسيكي جداً. وقد كتب أحد المطلقين يقول «مع الوعي الذاتي ليكم نشهده مطلقاً من قبل (والذي حركه الأدياب، بقوة) أصبح كل شعب يركز الآن على نفسه، ويتخذ مواقف المقاتل من الشعوب الأخرى في لغته وفنّه. وأنبه، وفلسفته، وحضارته ولغافته» (٢٢). وربما يكون ذلك وصفاً ملائماً لسياسة الهوية المعاصرة، مثلاً، على الرغم من أن تاريخياً يعود إلى عام ١٩٧٢، ومبدعها هو المفكر الفرنسي جوليان بيندا (٢٣) *Julian Benda*.

من الخطورة أن ندعي أن فكرة الثقافة تشهد أزمة هذه الأيام، فنمذ متى لم تكن كذلك؛ فالثقافة والأزمة يسيران يداً بيد مثل لوريل *lurel* وهاردي (٢٤) *Hardy* وإن كانت الحال كذلك، فقد زحف التغيير المعاجني على المفهوم الذي صاغه هارتمن بوصف صراعاً بين الثقافة [عموماً] وثقافة ما، أي، إذا ما فضل المرء شيئاً آخر، بين (ثقافة) *Culture* والثقافة *culture* ومثلما هو معروف، الثقافة طريقة تستطيع أن تغرق فيها خصوصياتنا (٢٦) *particularisme* الصغيرة في وسط أكثر سعة، وأكثر شمولية، إلى حد ما. ويوصفها طريقة للذاتية الكونية *universal subychood*، فهي تدل على تلك القيم التي نشاطرها فقط بفضل إنسانيتنا المشتركة. فإذا كانت الثقافة، بوصفها الفنون، مهمة، لكان ذلك مرده أنها قامت بتحقيق تلك القيم بشكل يمكن تبنيه بصورة

ملامنة فعند القراءة أو المشاهدة أو الاستماع، تُنقَل ذواتنا الإمبريقية empirical، مع كل احتمالاتها الاجتماعية والجنسية والعرقية، وبذا نصير ذواتنا الكونية أنفسنا وكانت نقطة استشراف الثقافة العليا، كتشفافة الكلي القدرة The Almighty، هي النظر من كل مكان وكل زمان

ومع ذلك، كانت كلمة «ثقافة» تتأرجح، منذ الستينيات، فوق محورها لتعني - بالضبط - العكس تقريبا، وتعني الآن إنبات هوية محددة - قومية، جنسية، عرقية، إقليمية. بدلا من التتالي عليها وطالما أن هذه الهويات كلها ترى نفسها واقعة في قبضة الاضطهاد، فإن ما بدا مرة عالما من الإجماع consensus

قد تحول إلى منطقة صراع، باختصار، تحولت الثقافة من كونها جزءا من الكل، إلى جزء من المشكلة: فهي ما عادت تحمي فخر النزاع السياسي، وبعد بضع أسمى أو أعنى تستطيع من خلاله مواجهة أحدا الآخر بصفة رفاق في الإنسانية تماما، بل صارت جزءا من معجم الصراع السياسي نفسه ويكتب إدوارد سعيد «بعيدا عن كونها عالما هادئا من التهذيب الأبولوني Apollonian gentility، يمكن أن تكون الثقافة ساحة قتال تصطرع فوقها القضايا تحت أضواء النهار ويباري أحدها الآخر» (٢٧) وبالنسبة لأشكال السياسة الراديكالية الثلاثة التي هيمنت على جدول الأعمال العالمي خلال العقود القليلة الماضية - القومية الثورية، النسوية، الصراع العرقي - فإن الثقافة، بوصفها علامة sign، وصورة ذهنية image ومعنى، وقيمة، وهوية، وتضامنا، وتعبيرا عن الذات، هي المتدالة في الصراع السياسي، وليس بديلها الأولمبي Olympian ففي البوسنة أو بلغاست، ليست الثقافة ما تضعه في جهاز التسجيل بالضبط، بل هي ما تقتل أنت من أجله. فما تحضره الثقافة في سمو، تكسبه في التطبيق. وفي هذه الظروف، في أحسنها وأسوأها، لا يمكن أن يكون ثمة شيء أكثر ريقا من الاتهام القائل أن الثقافة بعيدة عن الحياة اليومية.

وبسبب ذلك، تحول بعض نقاد الأدب (معن كانوا يعكسون - بأمانة - هذا التحول الهائل في المعنى) من المسرح الجاد [إرماز تيودور Tudor drama] (٢٨) إلى مجلات المراهقين أو قياضوا باسكال Pescal بالأدب الإباحي. ثمة شيء مقلق إلى حد ما في حين، أولئك الذين تدوروا على شبة قافية paratype، أو دكتيل doctyl [تفعيلة من تفاعيل الشعر] الذين يبدون اقتراحاتهم عن الذات ما بعد الكولونيلية أو النرجسية الثانوية أو نمط الإنتاج الآسيوي، وهي قضايا يرغب المرء برؤيتها في أيدي أقل تبرا إلى حد ما. لكن الحقيقة هي أن الكثير ما يسمى بالدرسين المحترفين، كما هي الحال مع الموظفين الغارين reasonable clerks، قد تقلوا عن مثل هذه القضايا؛ وبذا أسقطوها في أحضان أولئك الذين هم، ربما، أقل تحريا على تولي مثل هذه الأمور. فالتعطيل الأدبي له فضائله الكثيرة، إلا أن للفكر المنظم ليس واحدا منها، كما أن هذه الانتقالات من الأدب إلى السياسة الثقافية ليست شاذة على الإطلاق. طالما أن فكرة الذاتية هي الأسرة التي تربط هذه العوالم، فالثقافة تعني ميدان الذاتية

كلمة، ثقافة،

تأرجح، منذ

الستينيات، فوق

محورها لتعني

بالضبط - العكس

تقريبا، وتعني الآن

إنبات هوية محددة

الاجتماعية - وهو ميدان أوسع من الأيديولوجية لكنه أضيق من المجتمع. أقل وضوحا من الاقتصاد، وأكثر ملموسية من النظرية ولهذا يبدو من غير المنطقي، وإن كان من غير الحكمة أيضا، الاعتقاد بأن الدين تدربوا على أحد علوم الذاتية - النقد الأدبي - هم الأفضل فعليا لمنافسة علامات ملائكة الجحيم المميّزة Angels Hell أو سيمياء النسوق

لقد لعب الأدب، في ذروة البرجوازية الأوروبية، دورا رئيسا في تشكيل هذه الذات الاجتماعية، وأن تكون ناقد أدبيا يعني انت تحلل مكانة كبيرة على الصعيد السياسي ولم يكن الأمر متعلقا بالتأكيد، بجونسون أو جوتة، هارليتز Hazret أو تين (٢٩) Tine، فالمشكلة هي أن ما منح هذا العالم الذاتي - الفنون -

أربع تعبير كان أيضا ظاهرة نادرة مقصورة على أقلية تتمتع بالامتيازات، ولهذا أصبح من الصعب، مع مرور الزمن، أن تعرف إن كان الناقد مركزيا بكل ما للكلمة من معنى، أو فائضا تماما. وضمن هذا المعنى كانت الثقافة مفارقة يستحيل احتمالها: فقد كانت بالغة الأهمية في فترة من الفترات. لأنه كان هناك القليل من لم يفعلوا أكثر من الإيماة ببقائهم. ثم قلما كانت لها أهمية أبدا، وربما يستطيع المرء دائما رؤية هذا تناقضات بوصفها تابعة لأحدها الآخر. حقيقة أن الدهماء من الرومان القدماء Platoes والفلسفيين القدماء Phintones لم يكن لديهم الوقت للثقافة هي أوضح شهادة ممكنة على أهميتها، لكن هذا الأمر وضع الناقد في موقع المنشق دائما، وهو ليس الموقع الأمثل لراحة للعيش مطلقا. بيد أن التحول من (الثقافة) إلى (الثقافة) قد حل هذه المشكلة من خلال المحافظة على موقف المنشق لكنه دمج مع موقف الشعبي. populist وهكذا تشكلت الآن ثقافة فرعية sub-culture بأكملها كانت نقدية سابقا لكن أثناء طريقة الحياة تلك، لعبت دورا توكيديا إلى حد كبير، وبذا، ربما يتسنى للمرء أن يكون دخيلا في الوقت الذي يتمتع فيه بملذات التضامن، طالما أن الشاعر السمين poetes الماودي الأصلي لا يستطيع ذلك

قلما يمكن فهم الطبيعة الراديكالية لهذا التغير في المعنى، لأن الثقافة في معناها الأكثر كلاسيكية لا تعني ما هو غير سياسي فحسب، بل تم إيداعها، في الحقيقة، بوصفها نقض السياسة تماما. ولم تكن غير سياسية من قبيل المصادفة فحسب، بل بإصرار أيضا

لذا، بإمكان المرء أن يؤثر لللغة - في التاريخ الأدبي الإنجليزي، في موضع ما بين «شيلي وبداية تينيسون» - التي أعيد فيها تعريف «الشعر» بوصفه النقيض، تحديدا، لما هو عام، واقعي، سياسي، خطابي، نفعي. وربما كان كل مجتمع يقطع لنفسه فضاء يكون فيه، بسبب لحظة واحدة مباركة، حرا من تلك القضايا، ويتأمل، بدلا من ذلك، في مابة الإنسان تحديدا. وتعدد، تاريخيا، أسماء هذا الفضاء إذ يمكن أن يطلق عليه المرء اسم العفافة أو الدين أو الفلسفة المثالية أو ما ساد مؤخرا (الثقافة) أو الأدب literature أو الإنسانية Humanities* فالدين الذي يصوغ علاقة بين خبرة المرء الحميمية جدا وأكثر

الثقافة بوصفها

هوية هي

استمرارية

السياسة من خلال

وسائل أخرى

تضاهي الوجود جوهريه - مثل لماذا يوجد أي شيء أصلاً بدلاً من عدم المحض - قد خدم هذا الغرض خدمة قصوى آنذاك. وبالفعل، لا يزال يحدث الأثر نفسه عند المجتمعات المتبقية التي تخشى الله حيث يكون الدين سمو أيديولوجي يصعب على الأوروبي الاعتقاد به إن الثقافة، في معناها المتخصص جداً، مخلوق هنري غير مؤهل بقوة لأداء تلك الوظائف، وحينما يتوقع منه القيام بما لا يطيقه - أي حينما يطلب منه أن يصبح بدلياً هزيلاً عن الميتافيزيقا أو السياسة الثورية - تنجلي عندها أعراضه المرضية.

وهكذا فإن تضمّن الثقافة يعد جزءاً من قصة العصر المعلن الذي أصبح علمانياً، كما هو منذ أرنولد فضاءاً، أي أدب - كل شيء - الذي ورت المهام الأخلاقية والأيدولوجية بل حتى السياسية الثقلية التي عهد بها مرة إلى خطابات أكثر تخصصاً أو عملياً، نوعاً ما. وهكذا فإن الرأسمالية الصناعية، بمنحاصها العلماني العقلي، لا يمكن أن تساعد على جلب حيلها الميتافيزيقية إلى دائرة «سوء الصوت»، وهذا تقوُّض الأساس الذي يحتاجه ذلك النشاط العلماني لإضفاء الشرعية على نفسه لكن إذا فقد الدين قبضته على الجماهير العاملة، تتبدى (الثقافة) بصفة خليفة من الدرجة الثانية، وتلك هي نقطة التحول التاريخية التي يثير لها أرنولد، والفكرة محتلفة تماماً: فإذا كان الدين يقدم العبادة، والزمنية الحسية، والوحدة الاجتماعية، والوهبية المجدبة، وخطوطاً من الأخلاقيات التطبيقية والمثالية الروحية وصلة بين المفكرين وعمامة الناس، فالثقافة تفعل ذلك أيضاً وإن كانت الحال كذلك، فإن الثقافة بديل للدين جدير بالزعام لمسيحين على الأقل، ففي معناها الفني الأضيق، تكون مقصورة على نسبة تافهة من السكان، أما ضمن معناها الاجتماعي الأوسع فإنها تكون بالضبط في الموضوع الذي يتحدث فيه البرجال والنساء في الأقل. إن الثقافة، ضمن هذا المعنى الثاني للدين وللقومية والجنس والعرقية وما إلى ذلك هي حقل، وهكذا تصير الثقافة الأكثر تطبيقية ميداناً لنزاع شديد الضراوة. ولهذا السبب كلما صارت الثقافة تطبيقية أكثر، تناقصت قدرتها على القيام بدور توفيق، وكلما كانت أكثر توفيقية تضحي أكثر عقلاً.

الهوامش

١- ويعد العنصرية أروع الانتباه إلى أن الكلمات الموضوعة بين قوسين مرفعين [] هي من إضاعة المترجمة لعدم إضادة النص، أما الكلمات الموضوعة بين قوسين منخفضين [] فهي موزونة في النص الأصلي (المترجمة).

(١) سترافنسكي موسيقى روسيا: ولد في ٩ يونيو ١٨٨٢ قرب سانت بطرسبرغ وتوفي في ٦ أبريل ١٩٧١ (توبود)، كان لحنه أثر ثوري في الفكر الموسيقي قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، وفيت موزيقاته الموسيقية حيز الأساس الذي أمدت عليه المبدعة، وكان والده من أقطاب الأوبرا في روسيا (المترجمة).

(٢) مايور أرنولد، يدل أن الشار الذي يدلغة مات، ويؤد النقاد مظهره، مد أهم أفكاره في كتابه مقالات في النقد والثقافة والفوضى (المترجمة).

(٣) Margaret Archer, Culture and Agency, Cambridge, 1996, p. 1
Edward Saper, The Psychology of Culture, New York, 1994, p. 84.

(٤) للاطلاع على مجموعة متنوعة من تفرعات الثقافة، يمكن الرجوع إلى Kroeber and C. Kluckhohn, Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions, (The Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, vol. 47) Harvard, 1952

(٥) Raymond Williams, (London, 1958, reprinted Harmondsworth, 1963)

(٦) الماركيزمو، نسط من سلوك الشباب المذكور في أمريكا اللاتينية، بهدف إلى المحاصرة على الشرف والتفاني بالشجاعة والتفهور، يظهر ميز من الرجولة

المفرطة ومن معانيه الأخرى عبادة الذكر التي تسود في المكسيك بين عائلات الشعوب الزراعية (المترجمة)

(٧) Andrew Milner, Cultural Materialism Melbourne, 1993, p. 1

(٨) مقاطعة يوروك في أيتلوا، الشهيرة بقلعتها التاريخية التي شيدت على جهور اوهو

وكشيت يوروك ملكة تضم ٢٢٥ مزاراً أو إقليم الأول بتوسيعا ويرجع تاريخها

إلى القرن الرابع عشر وهي من أمثلة أعمال نثر راسم (المترجمة)

(٩) المورير، قبائل غير مسلمة تعيش في معتري النيل الأعلى عند الحدود السودانية -

الترابية (جنوب السودان)، يتكلمون لغتهم إحدى لغات البانتو

(١٠) جيمز بونيفيسو، العلوم الاجتماعية في معهد الدراسة المتقدمة في جامعة

بريستون بإنجلترا من ١٩٧٠، وأصبح من شكاوي رئيسا للأثنولوجيا الرومية التي

تعنى بآثار الرموز في المجتمع وهي من الثقافة «سوق من التصورات الجهورية التي

يتم التفسير عنها بشكل رمزي، ويتعلق البشر من خلالها بإمامة معتقدهم وتغيرها وإصاها، وتتمثل وظيفة انتقادها غرض الحصى على العالم وحصلها مفهوم أما دور

الأثنولوجي هو تفسير رموز كل ثقافة تميل كتابتها إلى أن تكون ذات طابع علمي

ولها مسحة خاصة، زاخرة بالاستعارات والأطعمة من أشهر أعماله «دين جاونو» (١٩٦٠)

والشخص والرمز والسقولة في [جزيرة] بالي (١٩٦٦) وتناول العصور (١٩٧٢)

والمعرفة المنظمة. مقالات أخرى من الأثنولوجيا التأويلية (١٩٨٢) وأبحاث

وحيات الأثنولوجي (١٩٨٨) وكتاب المهر «بعد الحقيقة» وكتاب، أربعة

علوب (المترجمة)

(١١) Clifford Geertz, The Interpretation of Culture (London, 1975), p. 5

(١٢) Raymond Williams, Culture (Glasgow, 1981), p. 13.

(١٣) أية كتابة لي روموات أنية بسيطة أو علامات محفورة على جدران المذابح لتسببها

أو الكتابة العنسية المبرورة، ويكمن هذا النوع من القبط الذي يتم مع تحديث المسحر

بالأ جادة أو دراسة مقارن تماماً لتاريخه على أوسع شأناً (المترجمة)

(١٤) E B Taylor, Primitive Culture (London, 1977, vol. 1, p. 1

(١٥) Zygmunt Bauman, Legislators and Interpreters, Culture as Ideology of Intellectus.

(١٦) Social Structure and Culture, New York, 1989 in Hans Haterkamp ed. p. 315

(١٧) Stuart Hall, Culture and the Hall Open University.

(١٨) The State and Popular Culture (Milton Keynes, 1982 p. 7

(١٩) John Frow, Cultural Studies and Cultural Value (Oxford, 1995), p. 1

(٢٠) Raymond Williams, The Idea of Culture Westwood (eds) in John McIlroy and (٢١) Salfie Border Country Raymond Williams in Adult Education (Leicester, 1993) p. 61

(٢٢) Williams, Culture and Society, p. 16.

(٢٣) Raymond Williams, The Long Revolution (London, 1961, reprinted

Harmondsworth, 1965)

(٢٤) (٢١) الكندي، ص ٦٣، P 64 ريسا يتسعى إلى أن أضيق ملاحظة تخصصية، وهي

أن ولماير التفسير مفهوم الأيكولوجيا، ecology، قبل أن يتبع بمدة طويلة، وقد وضعه في

مرة بقوله أنها «دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر في نظام المعيشة... علماً أنه لم يكن

قد سمع به من قبل، وهذا مقارب تماماً لتعريفه هنا

(٢٥) Julian Benda, The Treason of the Intellectuals (Paris, 1927), p. 28.

(٢٦) جوليان بندي: (ولد في ٢٦ كانون الأول ١٨٦٧ في باريس، وتوفي في ٧ يونيو

١٩٤٦) ورائي وفيلسوف كبير، قائد حركة محاد الروماني في النقد الأدبي، شارح في

جامعة باريس في ١٩١٤ كان قبله حياته بوضوح هيمو على فلسفة برهمن من أهم

أعمال «مخيلة المفكرين» أدلى على أنه الذين يخلعون الحقيقة للعدل لا اعتبارات

عنصرية وسياسية هم لفونة هنا (المترجمة)

(٢٧) هاردي ولويل، لهما أيضاً مؤثر ستاتي جيلسون (١٦ يونيو ١٨٩٠، أيتلوا، توفي في

٢٢ شباط ١٩٤٢)، وأخير غرويل هاردي (١٨ يناير ١٩٢٢، لولايه، توفي

للفصل ١٩٤٧) بندي، بندي إلى أن انتقم فريق كوميدى لأفلام الصور المتحركة

(٢٨) يعني الانفتاح ما إلى أن كانت بعض معرفة ثقافة سمعها (Culture/culture،

والتعبير بين الاثنين أترا حصر الثانية بين فوسير، أي صارت ترجمتها على النحو

الأول (الثقافة) (المترجمة)

(٢٩) العنصرية: مدرسة الفكر الأثنولوجي التي اقتنعت بعمل فرانز بواس

Frantz Boas الأثنولوجي والأثنولوجي الأمريكي الذي كان له أعظم الأثر في

الدراسات الأثنولوجية والأثنولوجية الحديثة (والذي يعد أحد الأثنولوجيا في

الولايات المتحدة، أثارس الهباني الذي أمر على تطوير نظرية علمية دقيقة لجمع

العلامات من الشعوب البدائية، ورفض الملاحظات الحسية والتخصصات المفرطة

ووضع فكرة إضادة بناء تاريخ الحضارة) والعنصرية، بوصفها فلسفة تختلف من

الثقافية والعنصرية الجغرافية، ويؤكد بواس على دراسة الثقافات الفردية باعتبار

تاريخها الخاص، وهو يرى أن مهمة الأثنولوجي الأولى هي وصف سمات ثقافتها

وأعادة بناء الأحداث التاريخية التي أدت ما هي على في الحاضر (المترجمة)

(٣٠) Edward Saïd, Culture and Imperialism (London, 1993), p. xl.

(٣١) دراما توماس، يطلق عليها أيضاً اسم «المرس» فن يعرض، بالدرجة الأولى،

بأداء مشققة لعقبة لإيجاد جو درامي متمثل ومهم، وعلى الرغم من أن كلمة

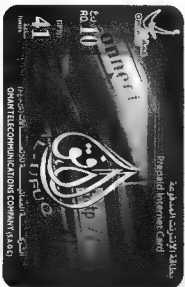
«مرس» مشتقة من الكلمة اليونانية theatema أي يشاهد، فإن العرض هنا قد

يركز مرئياً أو سمعياً وبعد المشاهد عنصراً مهماً جداً في هكذا نوع من

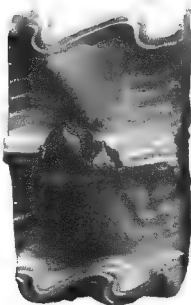
الطقوس (المترجمة)

(٣٢) هيبوليت تانم Hippolyte Taine، فيلسوف فرنسي لشهر بدعته الطبيعية المفرطة،

وحاول تطبيق برزته هذه على الأعمال الفنية (المترجمة)



الرضا الكامل : ٤١ ساعة



الرضا الكامل: ٤١ دقيقة

عمان
Omantel
مطلة الإنترنت المدفوعة
Prepaid Internet Card

www.omantel.com.om

هل الحياة كلها شغف؟!

ينعكس مشهد المأساة حول عدم تصديق الموت الفيزيقي في لحظات الحياة بشطحاتها وصدامها خارج ملفات القیود، الحياتية الحياة بأشجارها وعصافيرها، وبهدوئها وأعاصيرها والتوق لكل ما ترميه وما تمن به، فبعد أن يموت بطل القصة يبدأ الذهول عند أصدقائه وعشيقته، ويتحول ذلك الذهول الى ألفة واستمرارية في مغامراتهم وكأنما الأمور طبيعية، يتضعض العالم أمامهم ويتحول ذلك العشق الحارق الى سسيعير في الحانسات والشوارع ويتبادلون النخب، فانتازيا مخيفة ملفعة بعظمة شفافية التعامل مع المجهول، وتفجير حدود العالم، وكذلك مأساة عشيقته، الى عدم استطاعة ممارسة الحب معها تحت عذر الشمالة، وتأنبه على ذلك وهي منذ عرفته ثملاً.

رغم أن المشهد برمته لبطل القصة خال من الكذب وإن الموت حقيقي إلا أنهم أبوا أن يجعلوه هكذا في فراشه وأصروا على أن يخلدوه في بطون الأسماك.

ي. الناعبي

الشغف بأنواعه وظلاله وملذاته، ذلك المقرون بعصارة التوق نحو الغموض والدهشة، فراشة الفضول والتتبع نحو تضاريس وأعماق وذكريات، ذلك الفيض الذي ينبع مع الطفولة حتى الموت، في الفرح وفي اليأس، في التوقف والاستمرار فيلتصق الكائن بالآنية بحثاً عن القادم والمجهول.

عندما أقرأ رواية من الروايات المميزة أجد أن في كل سطر سؤالاً للقادم وإجابة ولو غامضة للمنجز فيستشري البحث مع عذوبة القراءة بحثاً عن أسئلة عدة حول ما ستؤول إليه النهاية وعن مدى ما يمسنني فيها نحو رابط ربما يكون غامضاً في البداية ذلك الاحساس بتلاقح الكائن البشري مع غيره في كل الأقطار مع اختلاف المصائر.

في رواية (الجميلات النائمات) لـ كواباتا يتحول المشهد المأساوي لبطل القصة الى وحشي وسادي به صنوف العذاب والغذول أمام الغربة الحقيقية لجسد الكائن لكل ما حوله تلك التي يقاسم فيها جسد (ايغوشي) الحياة في تعذيبه حيث تنام جميلات في سرير واحد مع عجائز لا يستطيعوا سوى ملامسة جسدية مع موت الرغبة، الايلام الذي تسببه دورة الحياة عندما تنتهي دورة حياة الفرد فيجثم عليه العجز بحيث يصبح النفس هو ذلك الحاكم الذي يأمر جلاده (الذكريات) بجلد الضحية، يبدأ جلد (ايغوشي) بدخوله منزل الجميلات النائمات باتباع لافتة شفوية من مديرة المنزل وهي (الضيوف الذين لا يزعمجون) أي الميتون سلفاً فيبدأ عن بعد قراءة لجسد النائمة الجميلة في ذاكرته، في مراحل مغامراته، بحزن عميق وغماق ويجسد مرتعش يحاول أن تكون لمساته في جوانب من انحاء جسدها ببراءة مهزومة ويصدر في كل لمسة شهقة حول المصير الذي آل إليه، تلك الغمامة السوداء الحالكة.

في رواية (الرجل الذي مات مرتين) لجورج أمادو

تحدث أكثر. ادفع أقل.

تحدث مع التعرفة الدولية الجديدة

تعرفة مكالمات دولية جديدة من عمانتل بتخفيض يصل حتى ٣١٪
يمكنك التحدث لفترة زمنية أطول مع أقاربك وأصدقائك مقابل رسوم أقل.



البلد	وقت الدزوة	وقت غير الدزوة
الإمارات العربية المتحدة	٢٢٥	١٠٥
دول مجلس التعاون الخليجي الأخرى	٢٢٥	١٥٠
الدول العربية الأخرى	٣٠٠	٢٥٠
الولايات المتحدة والاسكا	٣٠٠	٢٥٠
المملكة المتحدة	٣٥٠	٢٧٥
أوروبا، استراليا، نيوزيلندة، كندا، الهند، باكستان، بنغلاديش، سريلانكا، الفلبين، إيران، تايوان، جنوب افريقيا	٣٥٠	٢٧٥
دول أمريكا الجنوبية	٣٥٠	٢٧٥
جنوب شرق آسيا، الدول الأخرى بأسيا وافريقيا والشرق الأوسط	٤٠٠	٣٥٠
الدول الأخرى	٥٠٠	٤٠٠

الشركة العمانية للاتصالات

www.omantel.net.om



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والتنفيذ
خلف العبري

البريد الإلكتروني
nizwa99@omantel.net.om

عنوان نيزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

طبعت بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والانباء والنشر والاعلان
ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان، البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٢
الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٠٠٤٨٢، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب. ٣٢٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشعارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل إن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الاصدار.

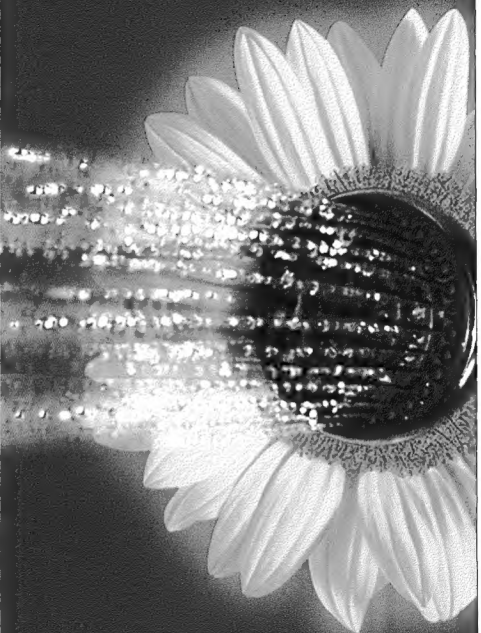


العدد السابع والثلاثون
يناير ٢٠٠٤م - ذو القعدة ١٤٢٤هـ

◀ **الخلف الأول:** للفنانة كفاف الرواحي
سلطنة عُمان

صاحب: اللوحان أحمد العمري وسمر الكبي
والنحت لعيسى المفرجي

▶ **الخلف الأول:** لوحة للفنان عبدالكريم الميمني
سلطنة عُمان



لا تغاش ذهناك سجل للدخول بعمانت

اختر من التشكيلة الواسعة للخدمات التي يقدمها فكرة جديدة عن عالم الإنترنت. اختر الأقوى (خدمة الإنترنت المدفوعة مسبقاً التي تساعدك في تحديد زمن الإيجار غير الشبكية) أو خدمة التحويل عبر الإنترنت، أو خدمة أومنيك ثروتيك هوية المطلق / الإنترنت الخاصة بك، أو خط الهاتف المباشر ١٢٢ والطابع هناك أيضاً خدمة الدفع المؤخر للانترنت المعتادة التي تقدمها لك. لذلك ادخل على عمان نت اليوم وسجل للحصول على المعلومات الطازجة.

عمانت
Omantel
معايير أمان عالٍ ومطابق
Anytime, Anywhere, Together

معلومات عن السمات يمكنك الإرسال على: info@omantel.net.om أو على هاتف رقم ١٢٢

Omanet
خدمة عمان للإنترنت

المعرفة العصرية للخدمات

www.omantel.net.om

هلال الحبري - عبدالله
 الحراسي - محمد لطفي
 اليوسفي - سعيد توفيق - فرج
 أبو العشة - جميل الشبيبي
 حسام الخطيب - شاكر
 عبد الحميد - جليل ويلسون
 أحمد علي محمد - خميسي
 بوغراة - شريل داغر - دايفيد
 هير - مايكل كونينجهام - مه
 لطفي - محمود عبدالغني
 حكيم ميلود - أليس وكر -
 فاطمة ناعوت - عزيز أزغاي -
 محمد نجيم - نجاة علي - رولا
 حسن - عبدالله البلوشي
 أحمد شافعي - فاطمة الشدي
 - عزيز الحاكم - عزيز الحدادي
 - أحمد زين - منهل السراج -
 مورلي كالاغان - محمود منقذ
 الهاشمي - أحمد بن محمد
 حسين المحروس - سـمير
 عبدالفتاح - أحمد الرجب
 صالح دياب - علي العقباني
 غي سورمان - مرام المصري
 رفقة محمد دودين - باسم
 المرعي - صدوق نورالدين
 ياسين عدنان - ابتسام
 المتوكل - هريرت ريد - تهامة
 الجندي - خالدة حامد



نفا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية